Muſikaliſche

Novellen und Silhouetten

von

Carl Gollmick.

Mit einem Vorwort

von

Eduard Duller.

Zeitz.

Druck und Verlag von Julius Schieferdecker.

1838.

6905488 * 6

Vorwort.

Das Intereſſe an Schattenriſſen iſt ein phyſiognomiſches, gewürzt durch den Reiz des Räthſelhaften; dieſe ſchwarze Kunſt drapirt ihre Schleier in den mannigfachſten oft bizarrſten Umriſſen, welche unſerer Phantaſie hinlängliches Material für Gedankenarabesken bieten; das Charakteriſtiſche aber, das unter dem dunkeln Schleier ſich hebt und ſenkt, fordert eine ernſtere Neugier heraus, welche etwas Compactes erfaſſen, etwas Gewiſſes erſchauen und zergliedern, und aus den einzelnen Phänomenen zur Feſtſtellung irgend eines Geſetzes gelangen will.

Der Verſtand begnügt ſich übrigens bei Silhouetten nicht damit, etwas ſchwarz auf weiß zu haben, — er will in den Phyſiognomien die Familienähnlichkeit

finden, er will genealogiſche Studien machen, — was will er nicht Alles? Am Ende wird er ſich wol noch ungehalten zeigen, daß ihm die Silhouette ſtets nur Profile gibt, wird Silhouetten en face verlangen (wir bezweifeln, ob ſolche zu liefern, dem Künſtler ſchwer fiele,) und wird ſie am Ende gar mit einem Verdammungsurtheile über deren Einſeitigkeit bei Seite legen.

Leuten, welche für ein artiges Genrebild nur den Maaßſtab des olympiſchen Jupiters bereit haben, dürfte man demnach wol kaum wagen, eine Sammlung von Schattenriſſen vorzulegen, ohne befürchten zu müſſen, daß ſie, mit dem Stirnrunzeln des olympiſchen Gottes, die harmloſen Schattenriſſe das Omen des Namens entgelten laſſen, nämlich: dieſelben zerriſſen in die Welt der Schatten zu ſenden. — Wie indeſſen in kleinen Körpern oft der größte Muth, ſo iſt in dieſen Schattenriſſen ſo viel Weſenheit, daß ſie das Rechte jeder Weſenheit: ſich geltend zu machen, wol in Anſpruch nehmen dürfen. Man argwöhne hierbei nicht, daß es ſich um eine Emancipation der Schatten handle; beruhigt euch, ihr Ketzerrichter, durch das

Bewußtſein, daß euch die «Zöpfe noch immer hinten ſitzen.» Wir wollten, indem wir von jenem Rechte der Individualität ſprachen, nur im Vorbeigehen in Erinnerung bringen, daß man ſeit einiger Zeit darüber im Klaren iſt: die verſchiedenen geiſtigen Richtungen eines Volkes ſeien nicht eine Menge vom Zufall zuſammengewürfelter Aggregate, ſondern Erſcheinungen eines organiſchen Lebens, welche ſich nach beſtimmten Geſetzen entwickeln. In dieſer Anerkennung der Einheit liegt das Recht der Einzelheit; ſie iſt die wohlthätige Harmonie, die innere Freudenmuſik jedes Strebenden. Das Kaſtenweſen hat wie im Staate, ſo in der Literatur und in der Kunſt, dadurch den Todesſtoß erlitten; in den beiden letztern wenigſtens gibt es keine Ariſtokratie des Genres mehr.

Vielleicht haben wir hiermit den ſubjectiven Standpunct, welchen der Verfaſſer der Silhouetten gewählt, angedeutet. Zur Orientirung in dem objectiven müſſen wir in der That bei einigen Familienbeziehungen ausholen.

Die Vaterſtadt dieſer Schattenriſſe iſt nämlich Frankfurt am Main, jenes in ewiger Ebbe und Fluth,

bewegte Centrum, in welchem die verschiedensten Straßen des materiellen wie des geistigen Handels, Waaren und Ideen, Menschen und Kunst zusammentreffen. Die materielle Physiognomie Frankfurts ist so markirt, daß in den ausdrucksvollen plastisch versteinerten Zügen die Eigenthümlichkeit einer geistigen fast aufgegangen ist; jene Rapidität des Verkehrs, welche die klingenden Interessen so mächtig anschwellen macht, läßt die tönenden der Geister nicht zur Harmonie kommen; in Frankfurt gibt sich der geistige Norden Deutschlands mit dessen Süden ein Rendez-vous, — doch, immerwährend durch ein europäisches Geräusch gestört, kommen Beide zu keiner bestimmten Erklärung. Das ist's, weßhalb — um von den Künsten hier nur die Musik zu erwähnen — ungeachtet großer Theilnahme von Seiten Frankfurts selbst, die musikalischen Zustände dort kein eigenthümliches Gepräge tragen; man rechne dazu noch die Bedürfnisse und Gewohnheiten, so wie die bloße Neugier jenes immerwährend in frischem Ab- und Zufluß bewegten Drittels des dortigen Publicums, der Fremden! Was indessen die musikalischen Zustände in Frankfurt an

Eigenthümlichkeit entbehren, — das wird eben durch das Intereſſe erſetzt, welches ſie als immer neues Panorama faſt aller verſchiedenſten Richtungen, als glänzender, eleganter und prachtvoller, lebendiger Eklekticismus darbieten. Dieſes Intereſſe iſt's, was ſich in des Verfaſſers «Schattenriſſen» zuſammengedrängt findet, welche die Phyſiognomie jener muſikaliſchen Zuſtände getreu wiedergeben.

Davon abgeſehen, dürfte ferner wol jeder einzelne Aufſatz als ein unabhängiges Reſultat einer den Producten des Tages in kritiſchen Conflicten begegnenden Meinung von dem Weſen und den Lebensbedingungen der Muſik zu betrachten ſein, mancher als ein Schluß von der Vergangenheit auf die gegenwärtigen Zuſtände, mancher wieder als eine Appellation an die Zukunft.

Endlich aber möchte es, da wir der künftigen Beurtheilung des Buches hier das Terrain zu lichten verſuchten, nicht unſtatthaft ſein, einen Vorwurf, den man vielleicht erheben wird, vorauszuſagen. Man wird ſich nämlich beklagen, daß der Verfaſſer öfters von Blinden ſpricht; man wird eine gewiſſe Mono-

tonie des Tadels an ihm tadelnswerth finden. Dagegen würde sich der Verfasser nicht vertheidigen können, wenn es weniger Blinde im Reiche der Tonkunst gäbe, als es deren wirklich gibt. Wenn er eine Menge von Kranken nach einer und derselben Methode behandelt, so wird man dieß am Ende wol aus dem Grunde in der Ordnung finden müssen, weil sie alle dasselbe Fieber haben.

Darmstadt, im December 1837.

Eduard Duller.

Inhaltsverzeichniſs.

Seite

Media in vita sumus 1

Das Götterland der Tonkunſt oder: Es iſt auf ſeinem Gipfel. Humoriſtiſche Bagatelle. 4

Ein Ton aus der Scala eines Muſikers im neunzehnten Jahrhundert 23

Zur Geſchichte eines Patentflügels. Muſikaliſche Genrebilder. 36

Theaterrevolution, Phantaſieſtück aus den Papieren eines Capellmeiſters 61

Rhapſodie über das Verhältniß des Tonſetzers zum Opernbichter, entwickelt in einem Briefe des Operncomponiſten Raptus an ſeinen Dichter Dr. Gallimathias. 75

Blick auf den Zuſtand der deutſchen Oper. 86

Zur Naturgeſchichte vieler Tenoriſten 93

Apoſtrophe, als ein Neuling ſeinen erſten dramatiſchen Verſuch als Othello gemacht hatte 98

Stumme Dankſagungen 103

Ueber muſikaliſches Urtheil, in Beziehung auf Bellini's Norma 106

Seite

Ein Rückblick auf die Quelle des Gedichtes zur Zauberflöte. 113

Hiſtoriſche Notiz über Mozart's »Entführung aus dem Serail« 124

Hiſtoriſcher Blick auf das Rheinweinlied. 129

Eine Cadenz über die Cadenz nach der Aufführung der Oper »Titus« 131

Die Zauberflöte 134

Don Juan. Zum Benefice des Intendanten Grüner . . 136

Euryanthe 140

Adlers Horſt von Franz Gläſer 142

Hans Heiling von Heinrich Marſchner 146

Die Puritaner von Bellini 160

Die Nachtwandlerin von Bellini 166

Der Kerker von Edinburg von Carafa. 177

Anna Boleyn von Donizetti 182

Die Jüdin von Halevy 185

Der Blitz von Halevy 192

Der Beſuch im Irrenhauſe, von Roſenhain 195

Die Hugenotten von Meyerbeer 197

Vorwortliche Gloſſe über ein Concert im October . . . 222

Molique's Symphonie und Auber's Cheval de bronze. Zum erſtenmal in Frankfurt a. M. 226

Die Mozartfeier in Darmſtadt. (Den 14. März 1837) . . 230

Vocal- und Inſtrumentalconcert, gegeben von F. Ries, als Beitrag für das zu Bonn zu errichtende Denkmal für Beethoven 244

Seite

Inſtrumental-Muſikverein in Frankfurt 230

Nieſſtahl's Quartettcirkel in Frankfurt 252

F. Lachner's Preis-Symphonie. Im frankfurter Muſeum 255

F. Lachner's D-moll-Symphonie. Im frankfurter Muſeum 258

Concert des Capellmeiſters Guhr: Die vier Menſchenalter von F. Lachner 261

Eine Ouverture von Ferdinand Keßler 264

Concert der Madame Belleville-Oury 266

Concert von Bernhard Romberg 267

Menter und Mittermayr 269

Concert von Lipinsky (erſter Violiniſt des Kaiſers von Rußland) 271

Conrad Waldenecker 273

Auguſt Möſer 276

Sophie Bohrer. 278

Die Mandoline des Herrn Vimercati 281

Die Streicheither des Herrn Petzmeyer. 283

Ueber Geſangſchule in Beziehung auf Madame Fiſcher-Achten 285

Madame Schodel als Donna Anna 291

Sabina Heinefetter 296

Henriette Carl 300

Großes Voca- und Inſtrumentalconcert der Madame d'Alberti, Primadonna assoluta mehrer königlichen Theater Italiens, im hieſigen Schauſpielhauſe. . 302

Reichel 304

Seite

Haitzinger 307

Roſſini in Frankfurt 310

Joſeph Guſikow in Frankfurt 313

Der Walzerkönig Strauß in Frankfurt 318

A. André's Lehrbuch der Tonſetzkunſt 320

Muſikaliſche

Novellen und Silhouetten.

Media in vita sumus.

Musik ist der Freudenruf der ganzen civilisirten Welt. Ihr Lorber grünt in Italien sowol wie im nördlichen Scandinavien, an der Grenze der Osmanen wie am Ural, in den Pyrenäen wie auf der britischen Insel. Musik ist das Kriegsgeschrei jener Legionen, die, je mehr sie um dieselbe streiten, sie am wenigsten erobern. Sie ist der Siegsgesang der thyrsusgeschmückten Bacchantinnen, und das Schwanenlied des guten Geschmacks. Wir ergötzen uns an Bach's classischem Ernste, an Beethoven's Zauberschlägen, an Mozart's Geistersprache und an französisch-italienischen Leuchtkugeln. Wir würdigen das Gute, wo wir es eben finden, und entbehren es nicht, wo es fehlt.

Gewohnheit, Langeweile, Neugierde, mitunter auch ästhetischer Drang sind die Motive, die uns zu Euterpens Tempel leiten; aber mit Uebersättigung, Frost,

Schwindel, selten nur befriedigt, verlassen wir dessen Schwelle wieder. Der Resonanzboden des allgemeinen Urtheils ist mit Zeitungsblättern geflickt, wovon sich jeder Zoll ein Orakel dünkt!

Es wird viel Musik auf dieser Welt gemacht. Fast auf jeder Seele lastet ein Musiklehrer. Seitdem die strengere Schreibart abgekommen, seitdem die Fuge, die Sonate, das Quartett ꝛc. verbannt sind, seitdem geht's immer lustiger zu. Wir haben uns Straußenmägen angeschafft, um die Lieferungen unserer gaumenkitzelnden Gastronomen gehörig verdauen zu können; und es geht auch ganz gut. Unsere tradirten Opern müssen herhalten. Sie sind die Quellen aller Qualen des reinen Kunstsinnes. Aus ihnen fließen in Strömen hin, alle Dämme des Gesetzes durchbrechend, der Rondo's, Phantasien, Variationen und Tänze Unzahlen mit ihren frevelhaften Titeln. Sie ersäufen unsere Schubert, Reichardt, Hummel, Zumsteeg, André, wie alle deutschen Barden, und löschen aus jedes glimmende Streben des tieferfühlenden Talentes. Pfennigmagazine verdrängen die Goldminen des ernstern Genius. Systeme, aus solch schlüpfrigen Opern-Cabaletten gebaut, bilden die Oberonswolke, welche den überseligen Schüler gleich im ersten Monat hoch oben auf den Parnaß führt, und sein Bewußtsein, ihn erstiegen zu haben, bleibt zurück

bei der überstäubten Scala. Der Lehrer ist fertig, ehe er noch ein rechter Schüler geworden; und Mechanismus soll der Mentor des Geistes sein!

So geht's wol jetzt überall zu, wo Mißbrauch sein Panier schwingt; aber daß im Centralpuncte des musengefälligen Deutschlands, daß auch da der Mode Satyr mit der buntscheckigen Jacke seinen Fastnachtsdinstag hält, und neben dem Weihrauch auf Uraniens Altar auch sein Teufelskraut werfen darf — das hätten sich jene Geister nicht träumen lassen, die ihre Saaten tief in die Furche unsers classischen Bodens gestreut haben. Und Beides ist aufgegangen, nur mit dem Unterschiede, daß giftiges Schlingkraut sich vermessen an die hesperische Frucht anrankt, gleichsam triumphirend. Der edle deutsche Hypogryph ist von Legionen Hornissen überwältigt. Dieser kleine aber klare Spiegel der allgemeinen Richtung musikalischen Culturschrittes diene als Typus folgender Sprache. Wer sich darin ohne Schminke erblickt, messe ihm (dem Spiegel) die Schuld nicht bei.

Das Götterland der Tonkunſt,

oder

Es iſt auf ſeinem Gipfel!

Humoriſtiſche Bagatelle.

(Vorgeleſen im Muſeum.)

Die Weisheit, die an der Krücke hinkt, wollte mir nie recht gefallen; aber froh und blühend den Iſisſchleier heben, darin lag für mich der Preis des Lebens. Ich war frei, d. h. ich hatte die Akademie verlaſſen, Vaters Erbe in der Taſche, und — kein' Lieb' im Herzen. Was hinderte mich alſo, den Jugendtraum wahr zu machen, ungekannt die Welt zu durchſtreifen, um das echte Menſchengeſicht zu erforſchen unter jeder Larve.

Mein Plan war bald gemacht. Mit verbundenen Augen fuhr ich zum Thore hinaus und über die Gren-

zen. Mein Bedienter hatte ſtrengen Befehl, mir die Namen der Orte zu verſchweigen, wo wir Halt machten. So ging's Tag und Nacht, bis die Gegend uns Beiden völlig fremd wurde. Hier entließ ich meinen Begleiter und wanderte allein auf fremden Wegen fort. Das Gefühl der Freiheit erzeugte einen bisher ungeahnten Frohſinn in mir, und ob ich verirrt in Wäldern ſchlief, Gebirge erſtieg, ob mich der Regen netzte oder die Sonne bräunte, in meiner Bruſt jubelte das Freudenlied der Lerche.

So kam ich eines Tages an das Wachthaus unweit einer großen Stadt, und ein kleiner runder Mann auf mich zu. Stumm hielt ich ihm meinen Paß vor, aber nicht darauf achtend, fragte er mich in einem ſchneidend ſingenden Falſetton: «Sind Sie muſikaliſch?»

Verblüfft über dieſe unvermuthete Anrede, ſtutzte ich. In begeiſterten Augenblicken hielt ich mich für einen Beethoven, in muthloſen für die erſte Sylbe dieſes berühmten Namens. Ich wußte nicht, was ich antworten ſollte.

«Nun,» keifte das ärgerliche Männchen eine Terz höher — «ſind Sie muſikaliſch oder taub?»

«Und wenn ich nun nicht muſikaliſch wäre?» entgegnete ich kleinlaut.

«So müſſen Sie Morikan, dieſe Stadt der Tonkunſt

geweiht, umgeben», sprach der Achselzuckende. «Hier ist ein Seitenpfad für Profane. Kein Unmusikalischer darf diese Thore passiren.

Ein malicöses Lächeln unterdrückend, versicherte ich darauf mit feierlicher Miene: «So bin ich würdig des Eintritts in Morikan, da ich ein Instrument spiele, das in der ganzen Welt gesucht und geliebt ist,» und dabei klimperte ich an meiner Tasche.

«Wache heraus!» schrie der Examinator, und mit militairischen Ehrenbezeigungen, mit Trommeln und Pfeifen wurde ich begrüßt.

Tiefen Katzenbücklings näherte sich alsdann das Männlein, also sprechend: «Als Fremder wird es Ihnen erwünscht sein, wenn ich Sie mit dem Treiben unserer Apollostadt vertrauter mache. O, Sie werden staunen, den Gipfel der Vollkommenheit darin zu finden. — Abgesondert von der übrigen Welt, leben wir in einem quasi eigenen musikalischen Dunstkreis. Was außerhalb Virtuosität heißt, verliert sich hier in ärmlicher Unscheinbarkeit. Das dort Verkannte glänzt hier in seiner eigentlichen Sphäre. Sie werden Widersprüche finden, und doch verschmilzt Alles wieder in ein großes Ganzes zusammen wie im Weltbau. Sie würden den Weltbau zerstören — stünde es in Ihrer Macht, die Gattung der allermiserabelsten Infusionsthierchen zu vertilgen.»

Mein Staunen machte der unbezwingbarsten Neugierde Platz, dieses Odeon näher kennen zu lernen. — «Mit dankbarem Herzen nehme ich Ihre Führung an,» sprach ich zu dem Kleinen, und wir schritten vorwärts.

«Ja, ja,» fuhr mein Begleiter fort, und rieb sich wohlgefällig die Hände. «Besonders ist das Theater unsere Welt, weil Ihr draußen die Welt zum Theater macht. Die Lüge, die Ihr beschönigend übertüncht, sie darf bei uns ohne Maske erscheinen, und die Wahrheit, sei sie noch so bitter, ist völlig censurfrei.»

Ein vielstimmiges Tutti verschloß ihm hier den Mund.

«Da haben Sie gleich ein Beispiel,» distonirte mein Begleiter. — Der Gesang kam von einer Menge Arbeiter, die auf dem Felde Korn in Garben banden. — «Der Zustand musikalischer Bildung,» fuhr er fort, «ist in Morikan so groß, daß hier zur Natur wird, was sogar auf der Bühne für unnatürlich gehalten wird. Diese Leute, roh und ungeschickt, zerschmelzen alle ihre Gefühle in einen kurzen Satz, den sie singend so oft wiederholen, bis ihnen der Athem ausgeht — und — hören Sie nur die blühenden Reime dabei: Schmelz der Farben, — goldne Garben — göttlich hehr — Wonnemeer. — Kann ein Professor sublimer sprechen? — Jetzt singt jener dicke Bauer ein Tenorsolo mit einer schmachtenden Cadenz. Nun tanzen die Andern statt zu arbeiten; —

und wie graziös; — und nun die Schlußgruppe. Glaubt man sich nicht in das große pariser Ballet versetzt? — Aber lauter Natur, Nichts als Natur!»

Ich öffnete Mund und Nase, indem wir durch das Thor schritten. Gleich rechts neben der Mauer klebte ein langes Placat.

«Wahrscheinlich der Brot- und Fleischtarif?» fragte ich.

«Behüte,» sprach mein kleiner Freund. «Diesen Abend ist Concert, und dieß ist das Urtheil darüber.»

«Vor der Aufführung?!» fragte ich staunend.

«Nur Vorurtheil,» war die Antwort. «Unsere Berichterstatter machen kein Geheimniß daraus, wie die Euern es thun. Wir haben auch unsere Panegyriker und Schmähsüchtige so gut als Ihr. Aber sie geben (und das ex officio) die Quellen der Mißgunst oder des Wohlwollens immer offenherzig an, damit das Publicum weiß, woran es ist.»

«Und die Liberalen?» fragte ich weiter.

«Werden hier nicht eingelassen; denn wir haben selbst Augen und Ohren.»

Wie ein Kind, dem man von Aethiopiens Riesen und Drachen erzählt, ging ich mechanisch weiter. Wir kamen durch eine lange schmale Straße, woraus uns ein unbeschreibliches Gewirre von Tönen entgegenströmte.

«Das ist die Musenstraße,» sprach der Kleine. «Alle

Tonkünſtler Morikans wohnen hier in elyſeiſcher Eintracht beiſammen, und ohne Karte darf Niemand hindurch. — Ehe dieſe weiſe Einrichtung getroffen wurde, ſtockten alle Staatsgeſchäfte und Gewerbe, denn — wer, vom Handelsmann bis zum Gelehrten hinab, konnte arbeiten, ſobald er jeden Augenblick durch den Göttergenuß einer nebenan wohnenden Flötenpaſſage, eines nachbarſchaftlichen Contrabaßtrillers, eines angrenzenden Portaments geſtört wurde? Der Muſikſinn iſt hier ſo gediegen, daß ſich Niemand hätte überwinden können, die Ohren zu verſtopfen. Zweitens, um wie viel überraſchender iſt es, ſtatt alle dieſe Triller und Läufe in der Werkſtätte der Geburt belauſchen zu müſſen, ſie am Productionsabend ohne Stottern zu hören, zu empfangen, zu verſchlingen. Hier ſchwimmt der Muſicus in ſeinem Element. Hören Sie nur!»

Aber das chaotiſche Gewühl zahlloſer Inſtrumente und Kehlen-Exercitien verſchlang in einem entſetzlichen Crescendo die fernern Worte meines unermüdlichen Begleiters; und erſt, als wir den Parnaß von Morikan weit hinter uns hatten, konnte die Sprache zu Worte kommen.

«Ich weiß nicht, was ich ſagen ſoll,» ſtammelte ich verlegen, und wiſchte mir den Angſtſchweiß von der Stirn.

«Sie ſollen auch Nichts ſagen, Beſter,» fiſtulirte

mein Cicerone. «In Morikan soll überhaupt Niemand Etwas sagen, der noch einen Ton zum Singen in der Kehle hat. Darum erlauben Sie, daß ich das bei Ihnen Versäumte nachhole,» und nachdem er seine Kehlenwerkzeuge durch einige Präludien restaurirt, fing er an, mich einem Bekannten, der uns gerade begegnete, im Recitativstyle vorzustellen. Der Mann zog höflich seinen Hut, und hieß mich in italienischer Manier willkommen. Er hatte einen Begleiter hinter sich, der auf einem Portativchen die Ideenfolge durch Accorde angab. So eingepuppt, mußte ich nolens volens ebenfalls recitativisch antworten. Es ging auch ganz gut, und ehe wir es uns versahen, verwickelten wir uns in ein förmliches Terzett. Dann ging der Fremde, der sich in einem Grupetto als Leinweber zu erkennen gegeben, in eine Romanzetta über, in der er uns auf morgen punct 12 Uhr im Gasthof zur «silbernen Bratsche» auf eine Suppe einlud, und mit einer langen Schlußcadenz nochmals an den ganzen Umfang seiner Stimme erinnernd, empfahl er sich.

«Sehen Sie! Das ist das Wahre,» nahm mein Fistulant nun wieder das Wort. «Das göttliche Recitativ ist in allen Gassen einheimisch, während wir es aus Thaliens Tempel verbannt haben. Die Recitirenden finden sich selten darin zurecht; und Sie haben doch

eben gehört, daß man nur dem natürlichſten Gefühle folgen darf, um es declamatoriſch wahr zu machen und verſtändlich. — Auch kommen wir nie in die Verlegenheit, in ganz heterogenen Sätzen zu einander ſprechen zu müſſen, wie auf den Bretern geſchieht, wenn ſie aus allen Gegenden zuſammengeſchneit, ſich in den verſchiedenartigſten Traditionen unterhalten.»

Hier kamen wir an ein Gebäude, worin zuckerſüße Melodie tändelte; es war künſtlich zuſammengebaut aus neuitalieniſchen und franzöſiſchen Partituren, und über dem Thore ſtand: «Hoſpiz für den verdorbenen Geſchmack.» Kein beſſeres Mittel. Die ſtarrköpfigen Anhänger dieſer Schule werden hier eingeſperrt und ihnen unaufhörlich ſo lange Auber, Bellini und Roſſini in die Ohren geträufelt, bis ſie vollkommen curirt hinausgehen.

Jetzt waren wir in ſeine Wohnung gelangt. Ein alter Mann ſaß am Clavier und ſpielte Schmitt's mechaniſche Fingerübungen, ein kleines Kind ihm lehrend zur Seite. Andere Kinder ſpielten blinde Kuh in der Stube herum, und die Hausfrau las ihrer Köchin Knecht's Grundregeln der Harmonie vor.

«Sie ſehen hier meine ſiebenjährige Tochter,» ſprach mein runder Wirth, «die ihren Maeſtro im Clavierſpiele unterrichtet. Hier ſind die Lehrer mit ihrem Unterrichte bald zu Ende, und in den erſten drei Jahren

nicht mehr im Stande, ihren Elèven die Stange zu halten. Da das geiſtige Princip keine Grenzen hat, ſo ziehen wir vor, die Mittel zum Zweck zu machen; das heißt den nackten Ton zur Muſik. Auf dieſe Art erhalten wir unſerer Jugend das reine Gefühl dafür, und überheben ſie des tiefern Eindringens, das nur zu Paradoxen führt. Fertigkeit heißt unſer Motto. Wer die beſitzt, braucht Nichts weiter.

«Charmant!» entgegnete ich, «aber — dieſer Lärm!»

«Iſt die Krone der Pädagogik,» ſprach mein Wirth. «Das Genie läßt ſich nicht irren. Sein ganzes Selbſt zerfließt mit ſeinem Gegenſtand in einen Brennpunct. Unſere Tonſetzer ſchreiben am liebſten auf öffentlichem Markte. — Sie erblicken meine Köchin hier beim doppelten Contrapunct. Köchinnen ſind geborne Componiſten. Dieſelben Ingredienzien, nur in ſtets abwechſelnder Zuſammenſtellung. Viel Pfeffer, noch mehr Vanille, wenig Salz in die unverdauliche Speiſe, und es wirkt.

«So kochen in Morikan die Componiſten?» war meine natürliche Frage.

«Ich bitte mir die Ehre auf dieſen Abend aus,» fuhr mein einladender Wirth fort; — «ich führe Sie in ein großes Gaſthaus, wo das ganze Publicum ſpeiſt. Sie werden die Kochkunſt unſerer Componiſten um ſo bewundernswürdiger finden, da es lauter aufgewärmte

Speisen sind, und nur in modernen Schüsseln servirt werden.»

Ein Rauschen vor dem Fenster zog unsere Aufmerksamkeit dahin.

«Ha,» schrie mein Enthusiast — «unsere neue Oper kommt hier mit dem Dampfschiff an! Wie die Fluthen seufzen unter dem Druck des grandiosen Werks! Ein Schüler des erhabenen Philadelphia hat es geschrieben und schickt, wie Sie sehen, gleich die Sänger mit, die ganz anders geschaffen sind wie die unsern, um so ein Riesen-Opus aushalten zu können. — Doch kommen Sie, es ist Theaterzeit!» — Und damit schob er mir ein zusammengelegtes Papier in die Westentasche. «Bedienen Sie sich dieser Baumwolle, sobald es Zeit wird.»

Wir gingen. Der Weg führte über den Kirchhof.

«Ein dunkler Pfad zum Lichte der Kunst!» rief ich.

«Aber das sinnreichste Memento für den Mimen,» flüsterte mein Begleiter — «und doch wirkt es nur selten. Lesen Sie.»

Ich las einige Inschriften: «Hier verstummen, welche sich an Spontini und Weber zu Tode gesungen, — dort: die frühen Opfer elterlicher Eitelkeit, — hier finden gequälte Directoren den Frieden, — hier stirbt das Werk mit dem Schöpfer, — hier» — ich wollte noch andere Inschriften lesen, aber im Gedränge von Künstlern, die

alle leichtweg über dieſe Gräber eilten, ward ich mit fortgeriſſen. Alles ſtrömte dem Portale zu. — «Eine ungeheure Einnahme!» rief ich aus.

«Ach!» ſeufzte mein Führer. «Noch nicht der zwanzigſte Theil der Unkoſten. Wie iſt das auch anders möglich bei den Anſprüchen des heutigen Publicums? — Die Phantaſie ſoll heutzutage nur in Romanen ſpielen, nicht auf der Bühne; und das mit Recht. — Hier will man der Einbildung Nichts mehr vergönnen. Hier will man die That. Was nicht handgreiflich iſt, kann ſonſt nicht verſtanden werden. Feine Täuſchungen thun es daher nicht mehr. Wir wollen grobe. Wir wollen keine gemalten, wir wollen lebendige Wälder, natürliche Waſſerfälle, wirkliches Hundegeheul. Wir wollen Coſtume von echten Stoffen, echt corinthiſche Säulen. Wir wollen wirkliche Armeen gegen einander kämpfen — wir wollen Blut ſehen. Vulkane und Conſorten dürfen wir nicht mehr auftiſchen, ſeitdem man dahinter gekommen, daß ſie nur gemalt ſind. — — O, wir ſind wegen des Firmaments in nicht geringer Verlegenheit!»

«Aber die Koſten, die Koſten?» fragte ich dringender.

«Seitdem der Hof die Sache ſelbſt dirigirt, Staatsbeamte auf Demiſold geſetzt, — und überflüſſige Pädagogen abgeſchafft — ſeitdem unſere Notenſteuer exiſtirt,

die jede Inoriginalität mit einem verhältnißmäßigen Eingangszoll belegt, ſind Thalens Gefilde in ein Eldorado verwandelt. Es iſt auf ſeinem Gipfel!»

Somit traten wir in eine Loge. — Statt des Vorhanges rollte ein ungeheurer Comödienzettel aus den Soffiten herab.

«Hierauf ſehen Sie die ganze Handlung haarklein beſchrieben,» flüſterte mein runder Freund. «Wer könnte ſonſt daraus klug werden?»

Ich las: «Mit hochobrigkeitlicher Indulgenz: Der Ruin der Sänger, oder: Aeſthetik des neunzehnten Jahrhunderts. Frei aus dem Franzöſiſchen. Ein hiſtoriſch-babyloniſches Ton-Chaos für doppeltes Orcheſter, mit zuweilen darin auftauchenden Menſchenſtimmen. Muſik von Mordbrenner.»

Ein ehrwürdiger Greis, der am Proſcenium ſaß und unaufhörlich in Partituren ſtrich, feſſelte nun meine Aufmerkſamkeit.

«Dieß iſt ein Zeitgenoſſe Mozart's, Abbé da Ponte, der Dichter des Don Juan,» ſprach mein Nachbar. «Er kommt direct von New-York, um dem Verewigten einſt ſagen zu können, wie wir die Bahn fortwandeln, die er uns gebrochen. Zugleich ſtreicht er alle Noten weg, die ſeinem Zeitgenoſſen gehören. Dadurch wird die Oper originell und um fünf Sechstel kürzer.»

Die Ouverture begann. Ich vermißte den Mann am Catheder. Mein Führer meinte aber, in diesem Orcheſter ſei Jeder ein geborner Capellmeiſter. «Sie ſehen hier die pariſer Rieſengeigen und Heerpauken, die Tamtams, Arcotti's römiſches Geigenclavier, das neuerfundene Blasinſtrument des Herrn Reichſtein, zehnſtimmig geblaſen, und Bachmann's Baßclarinette. Außer Janitſcharenmuſik und Trommeln ſind auch noch einige Zwölfpfünder angebracht, um das letzte Final zu verſtärken. — Der Effect iſt grandios.»

Die Ouverture führte mich durch die Höhlen des Tartarus an Joniens Blumenküſten, — von da durch eine Bierſchänke in einen Tempel, den gleich darauf der Tarantelтanz ſinnloſer Bacchanten entweihte. — Furien und Liebesgötter zerrten an mir — mein Herz klopfte — mein Haar ſträubte ſich — das ganze Orcheſter wurde gerufen.

Endlich rauſchte der Comödienzettel auf, und der ganze babyloniſche Thurmbau wurde ſichtbar. «Das iſt ein Kniff des Dichters,» ſagte mein Führer. «Weil man von dem Texte wenig mehr verſteht, auch die Sänger oft die verſchiedenartigſten Dialecte mitbringen, ſo kann hier die Sprachverwirrung einigermaßen entſchuldigt werden.»

Er hatte Recht. — Ich hörte holländiſche, berliner,

österreicher Dialecte, — wenig deutsche, und einige kamen mir sogar spanisch vor.

Nun trat die Prinzessin auf mit Gefolge. Ein unauslöschliches Bravo jubelte ihr entgegen. Mit Blumen und Lorberkränzen war bald die Bühne gepflastert. — Entzückte Genien schwebten aus den Wolken, und Sonette schneieten auf sie herab.

«Das ist der lang erwartete Gast, die gefeierte Signora Pretenziosa von den canarischen Inseln. Sie erhält an einem Abend netto soviel als sechs bürgerliche Familien in drei Jahren brauchen.» Sie sang eine eingelegte italienische Bravourarie von Caraffa, und zur nähern Charakteristik war im Hintergrunde ein Seil gespannt, worauf ein zweiter Vestris alle Läufe und Agréments durch Courbetten versinnlichte. — Nach fünfviertelstündiger Seligkeit jedoch durchbrach der Beifallssturm die Schranken der Enthaltsamkeit. Ein kühner Enthusiast setzte über das Orchester weg auf die Bühne, mit dem Ausruf: «Mir nach, wer Kunstsinn hat!!» und gleich einem Strom, der sein Bett durchbricht, fluthete Alles hinauf. Ich wurde willenlos mitgerissen, Pretenziosa erobert, und auf den Händen abgetragen. Der Comödienzettel fiel und vergönnte der musikalischen Revolution Zeit, sich zu sammeln.

«Nun, was sagen Sie?» triumphirte der Kleine.

Ich vermochte nur durch Zeichen mein Erſtaunen zu erkennen zu geben, und ſtammelte die Frage: »Und was geſchieht denn jetzt?«

Statt der Zwiſchenacte ſind hier Concerte. Man darf nicht zu ſich ſelbſt kommen, damit ein Eindruck den andern wieder gehörig vernichte, und man nicht Zeit hat, das Genoſſene zu verdauen.«

Wirklich trat auch ein Mann vor mit einem dicken Backenbarte. Es war Cäſar Gobbi, der die Höhe einer Baſtardella mit Maurer's Tiefe in ſich vereinigte.

Er ſang die Arien des Zenith und Nadir, das heißt die der Königin der Nacht und die des Saraſtro. Aber nicht nach einander, ſondern harmoniſch mit einander verwebt, und gleichzeitig.

Da dieſer Heros ſich allen Applaus verbeten, ſo gaben die Damen mit wehenden Tüchern, die Männer mit ſchwenkenden Hüten ihre Gefühle zu erkennen.

Darauf wurden zwei Wunderkinder von ihren Ammen vorgetragen. Es waren Zwillinge. — Sie ſpielten eine freie Doppelphantaſie auf zwei Flügeln, deren jeder zehn Octaven hatte. Es hieß auf dem Zettel, Mozart ſei in ſeinem zwanzigſten Jahre nur ein Kind dagegen geweſen, denn kaum geboren, hätten dieſe ſchon in Terzengängen zuſammen geſchrien.

»Das iſt die Weihe der Kunſt!« jubelte ein Nachbar

neben mir, während die Naturwunder halb ohnmächtig unter Hurrahgeschrei fortgetragen wurden, und der Vater drei Thränen der Rührung zerdrückte. Der echte Künstler muß schon in der Wiege ein Veteran sein. —. Gesundheit des Körpers, und die selige Kinderzeit, was sind sie gegen die Vergötterung einer halben Stunde? — Wie interessant die Todesblässe der Wangen, das Siegel geistiger Vollendung? — O, glückliche Eltern, die auf dem Leichnam ihrer Kinder sich zu Ehre und Reichthum schwingen können! — —

Vier schwarze Virtuosen erschienen nun mit Geigen unterm Arm, und das Ritornell verkündete Maurer's Quadrupel-Concert. Abgerichtete Canarienvögel zwitscherten dazu. — Sie standen aber nicht auf dem glatten Podium der Bühne, sondern auf einer Art von Carousel, das sich mit einer schwindelerregenden Schnelligkeit sammt Pult und Schwarzkünstler im Kreise drehte. Dabei spielten alle Vier so ruhig, so meisterhaft und in strengem Tempo fort, als es nur immer ein Baillot auf dem Continent vermag.

Ein kritischer Kopf mit einer Brille bemerkte: mit Paganini sei der Culminationspunct der Geigerkunst erreicht, und wer nach ihm noch Sensation erregen wolle, müsse wenigstens noch Purzelbäume dabei schlagen. —

«Ja,» fügte er stolz hinzu — «ich werde auf mor-

gen den Großmeiſter aller Violiniſten ankündigen, der nur ſein Inſtrument anſieht und die erſtaunenswürdigſten Sachen durch bloße Elektricität der intenſiven Kraft hervorbringt.»

Alſobald begann der zweite Act. —

Die gefangene Geliebte des Prinzen Pipin ſeufzte in Kerkermauern, und ſang mit klangreichem Organ und gefühltem Vortrage eine Cantilene, die mir zu Herzen ging. Ich applaudirte — aber tauſend Zicher kehrten ſich gegen mich. «Die Thörin aus der alten Schule — hieß es — die noch dazu das Unglück hat, hier geboren zu ſein; die Nichts macht, was ſie nicht kann, ſich nie über ihre Kraft hinaus wagt, folglich immer ſtehen bleibt, und ſich einbildet, durch Natur und Einfachheit zu rühren. — Ihr Contract iſt, Gottlob! ultimo zu Ende. — Aber hier dieß Duett zwiſchen Superbo und Diavolo, voll Rache und Haß — die anſchwellenden Halsadern, das Heraustreten des Kropfes — man ſieht ſie ordentlich ſingen. Und nun dieſer gewaltige Schrei — dieß Ueberſchlagen der Stimme — iſt das nicht ſchön?» — «O, herrlich, göttlich!» commentirte das Lauffeuer, und ich ward genöthigt, von meiner Baumwolle Gebrauch zu machen.

«Das waren Beide Anfänger, die heute zum erſten Male die Breter betraten; ſie ſingen ſich erſt ein Paar

Jährchen in großen Partien fest. Dann erst, wenn die Stimmen gehörig abgenommen, beginnen sie ihre Studien. So genießen wir der ersten dramatischen Frische des Organs. — Wer überhaupt nur Stimme und Einbildung besitzt, braucht weder Talent noch Ausbildung.»

«Aber die Zukunft?» fragte ich gedehnt.

«Was geht das uns an?» —

«Nun geben Sie Acht!» — stieß mich mein Führer an. «Die effectvollste Nummer; das letzte Final.»

«In der Mitte der Oper?»

«Wie anders?» war die Antwort. «Wir haben es hierher verleg', weil man am Schlusse vor Abschiedsapparaten und Thürzuschlagen nicht zum Genusse kommt. Hier haben Sie noch mehr Baumwolle.»

Das Final begann seine fürchterliche Steigerung. Vom Gesäusel des Zephirs an wurden successive alle Register gezogen, und ein Entsetzen machte dem andern Platz. Schlachtgetöse brauste im Donner daher. Das Publicum schrie: «Besser! besser!» — Da erschien Pipin, von der Nemesis gepeitscht, bohrte sein Schwert tief in die Brust der unschuldigen Geliebten, daß das Blut himmelan spritzte, und stürzte sich darauf in eine heranstürmende Wasserhose.

«Noch besser!» tönte es von unten herauf. Da krach-

ten Berge zuſammen unter dem Geſchmetter zahlloſer Trompeten und Poſaunen; Contrabäſſe heulten durch die Chormaſſen; Salamander kämpften mit Drachen unter bengaliſchem Feuer. Das jüngſte Gericht ſchien im Anzuge. Aber das unbarmherzige Publicum tobte: «Immer, noch beſſer!»

«Nun ſo brennt an!» rief die Stimme des verzweiflungsvollen Directors; und die Herren Regiſſeurs legten ihre brennenden Lunten an. Die Kanonen platzten — die Bühne ſtand in Flammen — das ganze Perſonal wurde in die Luft geſprengt, von Schwefeldünſten verpeſtet. — — «Das fehlte noch! So iſt's recht!» rief das Publicum und ging befriedigt nach Haus. — —

Mein runder Freund hatte Recht. — Es iſt auf ſeinem Gipfel!

Ein Ton aus der Scala eines Muſikers im neunzehnten Jahrhundert.

(Vorgeleſen im Muſeum.)

Ich will ein Tonkünſtler werden, ein Tonkünſtler! So ſprach ich entſchloſſen, nach langem tiefem Nachdenken. Iſt doch die ganze Welt nur ein einziges ungeheures Polychordium, das der große Geiſt über den Sternen meiſtert, und wir Menſchen ſind die einzelnen Töne, die nach ſeinen Gedanken regiert, erhöht, erniedert, wieder aufgelöſt, vereinigt und getrennt werden. Jeder dieſer Menſchentöne iſt an und für ſich ein Wohlklang, und erſt ſeine Verhältniſſe zu den andern Klängen beſtimmen, ob er es bleiben oder oft zur ſchneidendſten Diſſonanz werden ſoll. Alles im Leben deutet ja jene grenzenloſe Harmonie an, deren einzelne Atome wir ſind. Jeder Ton iſt Leben, obgleich gar manches Leben nur zum Tone zu gehören ſcheint.

Bezeichneten doch die Griechen den Inbegriff aller erworbenen Kenntniſſe mit dem Worte: Muſik. — Dichtkunſt, Beredſamkeit, Philoſophie, Sternkunde, ſelbſt Grammatik und Alles, was ſpäter die edeln Römer studia humanitatis nannten, gehörte zu derſelben. Deßwegen will ich ein Tonkünſtler werden, und auf den alten Stamm voll geſunden Marks ein junges blühendes Reis pfropfen; der Patriarch ſoll mit dem lebensfrohen Jüngling Hand in Hand gehen, ohne daß der Erſte eine Geſtalt aus der alten harten Schule Holbein's, der Letzte ein Stutzer aus dem wiener Modejournal werde. Mit dieſer geiſtigen Verſchmelzung war die Linie meines Künſtlerlebens gezogen, und ich begann meine Vorſtudien: Ich ſtürzte mich in den Bach hinein, — ich ſuchte Händel — Gluck that mir wohl in einſamen Nächten — Schneider war mir Maaß für das Oratorium — der cantatenreiche Schuſter lehrte mich, wo mich eigentlich der Schuh drückte. Nach Scheibe's trefflichen Recitativen zielte ich; — Knecht, der Baßbezifferte wurde mein Herr; — Umlauf wählte ich zum Vorläufer ins Reich der Popularität; (wen hätte z. B. deſſen berühmte Baßarie: «Zu Steffen ſprach im Traume ꝛc.» nicht oft wach erhalten?) — Vogel lehrte mich den Flug, mit dem er ſeinen Demophon erreichte; — nur den Schein mied ich, denn der Text

seines Chorals: «Ach Herr, mich armen Sünder ꝛc.» schien mir immer eine spitzfindige Anzüglichkeit zu enthalten; — Haydn sollte mich aus dem Heidenthum meiner Begriffe befreien, mich die reine Religion der Kunst lehren, und Mozart's zarte seelenvolle Weisen mir völlig das Wallhalla der Tonkunst erschließen. —

So öffneten sich meinem Geiste bald die Schleusen der Theorie und Praxis, und die Werke von Jubal bis Mayseder erklangen in meiner Seele wieder. Ich wollte als Componist debütiren, und die Oper sollte das Wechselbureau für meine attalischen Schätze werden. Nur die Oper, dachte ich, ist der Centralpunct aller Genres, und wer seine Autoren, wie Morison seine Universalpillen glücklich verschluckt hat, darf kühn mit der einen Hand den Himmel, mit der andern die Hölle berühren. Aber ich hatte nicht Lust, das theure Lehrgeld mit so manchen Neulingen zu zahlen, die das Gewinsel ihres allerersten und einzigen Säuglings schon für Sphärenmusik halten, Directionen und Publicum damit peinigen, und sich einbilden, der mühsam geknetete Teig, noch halbroh aus dem Ofen gezogen, müsse auch gleich das Manna werden für den ästhetischen Heißhunger aller europäischen Völker. Ich wollte nicht Baumeister sein, eh' ich den Mörtel mischen oder den Kübel tragen konnte. Deßhalb studirte ich die Natur der Instrumente und die

der menſchlichen Kehle; ſtudirte die Bühne, das Publicum, den Geſchmack und das Trifolium der Kritik, nämlich: die terroriſtiſche, die gemäßigte und — die beſtochene. Auch ſchrieb ich zuvor ein Halbdutzend Preisſymphonien, und betrachtete das Alles nur als Vorſchule, eh' ich wagte, ein zweiter Ikarus, mich der Kunſtſonne zu nähern. Aus meinem freiwilligen Exile trat ich nun heraus in die große Welt. Aber mir ſchwindelte vor dem Contraſte der Wirklichkeit mit meinen frommen Träumen. Mit jedem neuen Blick ins vielbewegte Räderwerk des Kunſtlebens änderte ſich mein Syſtem. Ein unbezwingbarer Ehrgeiz ſtachelte mich, bald unſere ſtrahlenden Meteore zu verdunkeln. Nach jeder neuen Oper, die ich hörte, ward ich fieberkrank. Ich hatte nicht Ruhe mehr bei Tag und bei Nacht. Ich ſah ein, daß, wenn ich gelten wollte, ich unſere Heterodoxen überbieten müßte. Ich wurde, eh' ich mich's verſah, der eifrigſte Anhänger der ſogenannten romantiſchen Schule — einer Schule, jetzt der Anziehungspunct der ganzen muſikaliſchen Literatur und aller Bühnen. Ich mußte alſo mit dem Strome ſchwimmen, wollte ich nicht ſitzen bleiben; denn hier neue Bahn brechen zu wollen, ehe wir die Unſchuld unſerer Väter glücklich wieder erlangt hatten, war gefährlicher, als in dieſem Strome, ſelbſt wie ein Held unterzugehen. Es währte daher lange, bis ſich ein Dich-

ter fand, der seine Ansicht in edler Selbstverläugnung ganz der meinigen aufopfern wollte. Er fand sich aber, und seine menschenfreundliche Feder wurde zum Docht für meine Flamme. Er verstand die verschiedensten Zeitalter, Völker und Sitten so geschickt in eine Intrigue zu verweben, ließ so unvermerkt Fluth und Ebbe sich umarmen, daß, wer nicht Büsching's Geographie oder Becker's Weltgeschichte vollkommen inne hatte, von der Wahrscheinlichkeit, mit der alle diese Dinge in einander gefügt waren, getäuscht werden mußte. Um nur Einiges anzuführen, ließ er z. B. den römischen Cäsar seinem Volke einen Schmaus an 22,000 Tafeln geben, wie es Forkel beschreibt, und dabei den Socrates die Flöte blasen. Er bot mir also durch Näherrückung der pythischen Spiele einen brillanten Stoff für musikalische Effecte dar. Ebenso ließ er mir den Nero, als Apoll verkleidet, Gastrollen in Neapel geben, und auf seinem Wege dahin ihm den podolischen Mazeppa begegnen, der, auf dem wilden tartarischen Pferde einhergaloppirend, in einer sanften Romanze sein Schicksal beklagte. Auch den Ochsen des Phalaris citirte er, woraus eine Arie voll Feuer und Glut in einem 32 Fuß tiefen Bourdon ertönte; und Arion, den göttlichen Sänger, läßt er an einem Chore rasender Ciconierinnen bis in den Fluß Hebrus verfolgen, wohin er, der Dich-

ter, die Sage vom Delphin verlegt, auf deſſen Rücken Arion ſeine Kunſtreiſe nach Aegypten fortſetzt, um dort in den Pyramiden der Iſis und Oſiris — eine Verlagshandlung für die Geſammtausgabe ſeiner Werke zu etabliren. Und warum ſollte gerade mein Dichter eine Ausnahme in Anachronismen machen, da ſich weit namhaftere mit ſo vielem Glück darin verſuchten? Meine Muſik war dieſen verſchiedenartigen Stoffen völlig angemeſſen. Ich ritt mit eingelegter Lanze in die Schranke, wie Spontini, die berühmte Trompeterin Panthea vor mir her; ich war volks- und eigenthümlich wie Maria v. Weber; empfindſam und kränkelnd wie Bellini; beredt und melodiös wie Paiſiello; antik und kräftig wie Cherubini; abenteuerlich und ſeltſam wie Auber; jovial, feurig, melodien- und fermatenreich wie Roſſini. Ich ſchmolz Wenzel Müller und Spohr zuſammen, Meyerbeer und Weigl. — Mein Werk war fertig. Ach! wer noch keine Oper geſchrieben hat, darf auf irdiſche Seligkeit keinen Anſpruch machen. Das wiſſen diejenigen meiner Herren Collegen am beſten, die nur in ihren Werken, aber nicht von denſelben leben; es wimmelt in Deutſchland von dieſen heimlichen Barden, deren Inſtinkt Partitur auf Partituren häuft, und die wahrhaft zu den Berufenen gehören, die Zeus nach Vertheilung aller Erdengüter aus billiger Revanche zinsfrei

bei ſich in ſeinem Himmel wohnen läßt! So ſchloß auch ich mich mit meiner Angebeteten ein — ich huldigte ihr — ich konnte mich nicht ſatt an ihr ſehen — ſie war mir, was dem Pygmalion ſeine Marmorgeliebte Galate. Nur kam es jetzt weniger darauf an, daß ſie mich erhörte, als daß Andere auf ſie hörten, und ebenſo von ihrer Schönheit bezaubert wurden, wie ich es war. Ich hätte, um ſie ſo augenblicklich bühnenbelebt vor mir zu ſehen, ein Jahr meines Schöpferlebens dahingegeben. Mein Herz hüpfte voll Hoffnung und Freude.

Aber die Donnerſchläge jäher Täuſchung ſchmetterten mich nieder. Kein Director wollte das Capital der Zeit und der Kräfte an mein Genie ſetzen. Man verlangte Licht, aber Niemand wollte es anzünden. Ach! ich hatte verſäumt, mir einen Protector zu gewinnen, und nicht bedacht, daß für den Beurtheiler längſt nur der Name des Verfaſſers der Barometer ſeiner Theilnahme iſt, und daß der Weg zu den ſonnigen Gefilden ſeiner Phantaſie nur durch die Antichambre approbirter Titel geht.

Verzweiflungsvoll colportirte ich meinen Schatz von Land zu Land, erhielt überſchwängliches Lob und — Achſelzucken. Schon als die Hoffnungsloſigkeit mich zum Philoſophen machen wollte, erſchien mir ein Freund in der Noth — ein Weltweiſer, — der deutete mit dem

Zeigefinger ſtill, aber ſchlau lächelnd, auf eine Stelle der Landkarte, wo die ewigen Seen liegen, aus denen die Reuß und der Teſſin entſpringen, wo die Scheidung iſt aller Gewäſſer Deutſchlands und Italiens, bis zur Nordſee und dem adriatiſchen Meere hin; mit der andern Hand aber ſchlug er an ſeine Börſe, daß es verwegen klingelte, und verſchwand — wie das graue Männlein der Veit Weber'ſchen Epoche. — — Frankreich! rief ich, und wie Schuppen fiel's von meinen Augen. Paris, der St. Gotthard; woher alle Ströme des Beifalls entſpringen, und — Gold, du Schlüſſel, der alle ihre Schleußen öffnet. Nun ſah ich klar. Ich griff tief in mein väterliches Erbe, reiſte, auf dieſen wahrhaften Wanderſtab geſtützt, hin nach dem gelobten Lande, wo den Künſten und Wiſſenſchaften Milch und Honig fließt, und ſieh' — der Quell ſprudelte auch mir geſchwätzig ſchnell. — Mein Werk wurde angenommen, ausgeſtattet mit verſchwenderiſchem Pomp, und mit einem Beifall gegeben, der mich ſelbſt in Erſtaunen ſetzte. Der Neuheit Reiz übte ſeinen unwiderſtehlichen Zauber über die beſtochenen Sinne. Das Rad rollte ſeinen Lauf. Ich ward der Orien der Gegenwart. Mein Ruf flog nach allen Weltgegenden mit der Schnelligkeit telegraphiſcher Depeſchen. Wo ich hinkam, traf ich mich bereits überſetzt in allen Zungen und arrangirt für alle Inſtru-

mente. Wo ich mein Werk anbringen wollte, seufzte es bereits schon unter der Feder der Copisten und unter dem für uns Componisten so fürchterlichen Rothstift der Willkür, oder artistischer Verhältnisse. Aus allen Fenstern hörte ich mich vierhändig wiederhallen, und vor dem Fenster erklang ich als Serenade. Im Ballet rührte ich die Füße, auf der Wachtparade das Trommelfell, in Taschenformaten das Herz. Aus dem Bauche der Dampfschiffe bettelte ich herauf in ohrzerreißenden Parodien. Mein Name war's endlich, der in allen Zeitschriften als Modell jener Art von Opern zugeschnitten wurde, für die es keinen eigentlichen Titel gibt. Die erfinderische Kritik anatomirte jeden meiner Tacte und schob meinen Melodien Motive unter, an die mein Herz nie gedacht. Aus Almanachen und Bilderläden lächelte «mein Bildniß bald bezaubernd schön,» bald grinste es mich in widerlichen Verzerrungen an. So geschmeichelt und überselig, schwindelte mir zuletzt vor meinem eigenen Ruhme. Meine unvermeidlichen Töne verfolgten mich bald wie Erinnyen und peitschten mich in einem ewigen Kreise; überall traf ich mich in veränderter Gestalt — selbst im Conversationslexicon. — — Die Salons der Großen wurden mir zu Venedigs Bleikammern. In jedem Glase Champagner sprudelten meine Arien, und in jedem Bissen ward ich zum michselbstwiederkäuenden Säugethiere.

Der Ball begann seine bunten Reihen und — ich walzte mit mir selber. Meine sanften Elegien, die Phantasus mir in stillen Sommernächten eingab, zerstoben hier in rollen Trippeltacten. Ich floh mich selbst, den entsetzlichen Doppelgänger, erhitzt, erschüttert, — aber vergebens; eine heisere Meßstimme sang mich plärrend wieder auf der Straße. Wie ein Rasender laufe ich vor das Thor, die Einsamkeit zu suchen; umsonst! — in einer dunkeln Weste ertönt, o Gott, auch das noch — eine Flöte! O wär' ich Apollo gewesen, wie mich hundert Journale priesen, wie hätte ich diesen Marspas geschunden! Ich fliehe aufs Neue, die fürchterliche Flöte hinter mir — immer schwächer sich verlierend, gleichsam höhnend in ein endloses Decrescendo. Wie Ahasverus, der nicht sterben konnte, suche auch ich dieser peinlichen Unsterblichkeit zu entrinnen — da erwachen die Sänger der Haine und stimmen einen tausendfachen Hymnus an. Ha, sie spotten meiner, und in ihrem unschuldigen Zwitschern höre ich die Chöre meiner Furien. Das Echo der Berge wiederhallte meine Gesänge, wenn ich rief: «es ist genug!» Ich kam zur schwindelnden Schlucht, um da Ruhe zu finden, — aber die wilde Rotte, die dort lagerte, übertäubte sich mit meinen Klängen das Gewissen. Ich floh, nicht die Räuber, sondern meine Melodien, die mir jetzt mehr als je wie Raub erklangen.

Die ganze Natur hatte ſich gegen mich verſchworen. Das Gemurmel der Bäche, das Rauſchen der Bäume hielt ich Unglücklicher für den nahen Ausbruch des Beifalls, und der Orkan, der jetzt losbricht, für den Sturm deſſelben. Da erfaßt es mich wie Wahnſinn. Das Applaudiren meiner Hände vermengt ſich mit den Bravourarien des Regenſchauers, unter dem ich einherlaufe, und des Sturmes Toſen übertönt mein eigenes gellendes «Braviſſimo!» — — Ich ſinke erſchöpft, fieberglühend auf den naſſen, kalten Boden, und in dem Canon meiner eigenen, ewig ſich wiederholenden Cadenzen, die ihre Kreiſe ſtets enger und enger zogen, ſchließen ſich meine Augenlider.

Als ich erwachte, ſchimmerte Aurora durch das Laub und deckte mein Angeſicht mit Purpur. Da erwachte auch mein Geiſt zu reifern Ideen — und es war mir, als hätte mich der Sonne Strahl auch mit dem Strahl der Wahrheit berührt. Ich war gezüchtigt für die tolle Leidenſchaft des Ehrgeizes. Und was habe ich gewollt, fragte ich mich nun. Ruhm? — Ich habe auf die Sphynx die Schellenkappe geſetzt; habe an einem der unzähligen Fäden mitgezogen, welche den Begriff über das wahre Weſen der Tonkunſt verwirren und herabziehen. Ich habe tauſend Ohren gefüllt, aber

zehn tauſend Herzen leer gelaſſen, und trage nun denſelben Lorber, der wie Scheidemünze von Hand zu Hand geht, und bereits vom vielfachen Gebrauch abgenutzt iſt. Wohl habe ich der Menge Jubel gehört, aber auch das Lächeln des Weiſen geſehen. — Wollte ich Unſterblichkeit? — Die meinige gleicht dem Spiritus, der an einer Leiche — verfliegt. Ich war ſchon todt, als ich die Feder zur erſten Note anſetzte. Mein höchſter Flug war auch zugleich mein tiefſter Sturz. Ich brüſtete mich mit der Stimme des Volks, die ich für die Stimme Gottes hielt. Aber ach! wo war jene Weihe, der fromme Glaube, die tiefgefühlte ſtumme Entzückung, die Sympathie des Gefühls, womit man andern — ganz andern Tönen lauſcht? Ach! all' die bunten Jacken, Federn und Masken hinaufgeſchraubter, überreizter Phantaſie zerſtieben vor der erhabenen Einfachheit unſerer Väter, deren verlorene Söhne wir ſind. Auch wir ſtreben gen Himmel, hoch und ſtolz wie die Cypreſſe, aber — beide tragen wir keine Früchte. Unſere Unſterblichkeit hat die Natur des Gewitters. Die Kraft iſt der Donner, das Licht iſt der Blitz. Auch die Dauer derſelben iſt oft nicht länger, denn ein claſſiſcher Sonnenſtrahl dazwiſchen, und Blitz und Donner verſchwinden in ihr voriges Nichts. Der Beifall, der zur Stimme Gottes werden ſoll, darf kein Platzregen ſein, der einzelne

Fluren nur überſpült; — er muß, wie ein feiner Thau, langſam herabrieſeln und ſeinen Boden durchdringen; und dieſer Boden iſt das Zeitalter. — Wollte ich Reichthum? — Wer ſtarb reich, und wer ſtirbt arm? Die edeln Neſtore einer vergangenen Generation, ſo reich an Denkmalen, wie oft arm an Mittagsmahlen — ſie nur ſtarben reich, reich an dem innern Gott, der ſie beſeligte — reich an dem Mitgefühl einer ſpäten Nachwelt. — Wohl jedem armen Muſenſohne, der ſo reich von hinnen ſcheiden kann.

Zur Geſchichte eines Patent-Flügels.

Muſikaliſche Genrebilder.

Erſtes Debüt.

Blank und ſtattlich prangte der neugeborne Wiener im Magazin eines Inſtrumentenhändlers. Er war für die große Welt geſchaffen, denn er gab den Ton an und ſprach mit 80 verſchiedenen Zungen. Die Schönheit ſeiner Formen erregte Bewunderung und den Wunſch nach ſeinem Beſitz. Er glich gewiſſen Widerſpenſtigen, deren Organe nur durch Gold entfeſſelt werden können. Dieſen Passe-partout beſaß der reiche Banquier X, und kein Preis war zu hoch, ſobald der Gegenſtand keinen Vergleich geſtattete. In Heu und Künſtlerſeufzer gepackt, ging's zur Reſidenz.

So ein wandelndes, geſtaltloſes Ungeheuer iſt immer ein wehmüthiger Anblick. Die edelſten Kräfte in Banden geſchnürt, im langweiligſten Elephantentact abgemeſſen vorwärts knarrend, bis endlich die Erlöſungsſtunde

ſchlägt, und dann — o Himmel! wäre es nicht beſſer, ewig ſtumm zu bleiben, als die Beſtimmung, Gefühle auszuſprechen und zu erzeugen, verfehlt, und ſich als Vehikel mißbraucht zu ſehen, wodurch die Millionen Sünden wach werden, die der Tonkunſt Heiligthum mit der Schellenkappe bekleiden? Kaum in loco, ward dem Ankömmling zu Ehren eine glänzende Soirée gegeben. Einem fremden Virtuoſen ſollte es vorbehalten ſein, ihn der Ohnmacht zu entreißen, die bis jetzt noch ſeine Organe gefeſſelt hielt. Aber dann — o großer unvergeßlicher Augenblick! — als die Hunderte meiner Nerven mit einem Mal zu erbeben begannen, als der Meiſter, aufgelöſt in die Erhabenheit eines Gedankens, ihn zur Bedingung eines reichen Ideenlebens machte; er blickte in einen Zauberſpiegel, er verſtand die Sprache Eliſens, und ſah, wenn auch nicht das Leben zur Statue entgeiſtert, doch alle die Statuen um ſich her belebt werden. Nun glaubte er die Beſtimmung ſeines Daſeins zu erkennen. Die ganze Welt zerſchmolz vor ihm in ein ätheriſches Glanzmeer, und vor ſeinem Herrſcherthron gab's keinen Unglücklichen.

Meiſter und Meiſterwerk überſchüttete man mit Lob. Aber für des Künſtlers Selbſtgefühl gibt's kein lohnendes Wort, und Worte erreichen ihn noch viel weniger. Das Maaß der Entzückungen ſollte noch voll werden. Töne,

weit ſeelenvoller ausgehaucht, als die ſeinigen es vermochten, vermengten ſich mit den Accorden ſeiner Saiten, die ſich wie Aeolsharfenklänge wieder hineinſchlangen, Farbe und Bedeutung gebend.

Hätten dieſe Accorde ſelbſt empfinden können, ſie würden das Glück der erſten Liebe genoſſen haben. Bald war es ſtill. Die Kerzen warfen unſichere Schimmer, und im Nebenzimmer unterbrachen die Piſtolenſchüſſe des Billard der Gäſte bedeutungsloſes Gewirre. Der Geiſt theatraliſcher Lieblingsmotive mouſſirte tüchtig im Hirne der Wortführenden, und große Reformationsblaſen ſtiegen darin auf.

Die nächſte Sonne aber beleuchtete die ſpurloſen Rieſenprojecte der unbehaglich Erwachenden, und der Alltäglichkeit flache Sorgen bannten ſie in die Trottmühle des gewohnten Treibens. Die nächſten Pflichten zogen einen Kreis um ſie, der die Ausführung eitler Pläne unbarmherzig ausſchloß. Einige Tage blieb der Flügel verſchloſſen, den wir nach Aegyptens tönendem Bilde hinfür Memnon heißen werden, da beide in der Hauptbezeichnung ſich verwandt ſind. Jenes ertönt von der Berührung des erſten Morgenſtrahles, dieſer erſchließt ſeine kühnſten Zauber nur Aurora's goldner Jugendzeit. Memnon alſo hatte Muße genug, die Erinnerung genoſſener Wonnen zu verarbeiten. Da trat eines Morgens

eine holde Geſtalt in blendendes Weiß gekleidet ins Zimmer, aber ihr junoniſches Auge ſprühte Zornblicke auf das mit Ungeſtüm aufgeriſſene Inſtrument. «Wie lange ſoll ich noch deine Feſſeln tragen, du tönendes Einmaleins, und Sinn für dich heucheln müſſen!» ſprach ſie; «wie lange noch mich opfern für die Convenienz unſers Hauſes? Unerträglicher Zwang!» und dabei warf ſie einige Notenhefte auf das Pult. Sie legte ſich ans Fenſter, hoffend, daß die Erwartung ſie täuſche. Es hatte eben voll geſchlagen auf der Thurmuhr, und der Gefürchtete konnte ja noch lange ausbleiben. Die Straße füllte ſich allmählig mit bedächtigen Wanderern, die in Sorgen und Gedanken die Pflaſterſteine zu zählen ſchienen. Da ſchlug's ein Viertel, und, als wäre es ein Zauberſchlag geweſen, wirkte er elektriſch auf die ſchlendernden Füße. Der Trauerzug glich plötzlich einem Ameiſengewimmel, man rannte an einander, ſah erſchreckt auf die Uhren, und Jeder eilte haſtig die nähere oder entferntere Hausthüre. Es waren lauter Muſiklehrer. Aergerlich zog ſich unſer Lockenköpfchen vom Fenſter zurück, und herein trat der Lehrer, hinter ihm ein galonirter Diener des Hauſes, unter einem Notenſtoß ſeufzend.

Die Lection.

Schöne Eugenie, sprach er, indem er nachläſſig die Glacéehandſchuhe in den Hut warf — «hier ſind einige Kleinigkeiten der neueſten Erzeugniſſe, da Sie beſtändig über Mangel an Novitäten klagen.» Die Züge der Juno erheiterten ſich ein wenig. Sie ſtöberten zuſammen das Packet durch. Die Namen Bach, Clementi, Mozart, Cramer, Beethoven, Ries und ähnliche waren nicht zu ſchauen auf den Umſchlägen dieſer Opusculn, aber Bonbonniers, Bijour, Souvenirs, Mélanges, Pasticcio's und dergleichen Herrlichkeiten prangten in verführeriſchen Reizen als Aushängeſchilde. «Und hier,» ſprach der Mann im Frack, indem er ſeiner Elèvin ein koſtbares in Maroquin und Silber gebundenes Album mit Grandezza überreichte — «hier nehme ich mir die Freiheit, Ihnen an Ihrem Geburtstage» (es war der erſte April) «mein neueſtes Werk zu dediciren. Ich habe lange geforſcht, und endlich das Geheimniß entdeckt, wie der Schüler tändelnd in wenigen Wochen den Gipfel des Parnaſſes erreichen kann. Dieſes Syſtem enthält in einer Reihe ſcheinbarer Tänze, aus Norma und andern tragiſchen Opern entnommen, die gründlichſte Praxis der Tonkunſt. Darum hab' ich das Werk «das große Alcala der Muſik» betitelt, und gleich mit der zweiten Auflage begonnen.»

Mit verlegenem Erröthen nahm und dankte Juno. Nun begann der Unterricht oder vielmehr die Absitzzeit. Nichts von der Qual eines gebildeten Ohrs! Die schönen Finger stolperten gedanken- und ausdruckslos auf den Tasten herum. Wer hätte solche Mißtöne in dem wohl temporirten Bau eines Chef-d'oeuvre suchen sollen? Die holde Schreckliche entadelte in einer Folge der seichtesten Occasionalproducte die Perlenzähne von Elfenbein. Das Auge verweilte mit Entzücken auf den sich zierlich hebenden und biegenden Fingern voll blitzender Steine, — das Ohr aber wünschte sich mit Lessing's Emilie ewige Taubheit. Der Beisitzer, wenn er nicht schlief, oder auf die Uhr oder den Alabasterarm blickte, oder von der Oper discourirte, zerfloß in ein endloses Gähnen. Zum Glück unterbrach Papa diese Schreckenszeit, welche man im gewöhnlichen Leben eine Stunde nennt. «Sehen Sie, Papa, das große Arcanum der Musik, welches mir Herr Süßling soeben dedicirte!» rief Eugenie aufspringend, und deutete auf das Album. Papa durchblätterte es, und dachte dabei an irgend ein anderes fallendes Papier, indem Süßling sehr dumm lächelnd sich den Thau von der Nase wischte. Der Herr vom Hause öffnete darauf sein Schreibepult, holte einige dickleibige Rollen heraus, und schritt mit der Dédicace in der Linken auf Süßling zu. «Empfangen Sie,» sprach er zu ihm — Süßlings

Entzücken war bemüht, ſich unter einer nonchalanten Stellung zu maskiren, — «empfangen Sie meinen Dank für den vortrefflichen Unterricht an meiner Tochter; ſie wird einige Zeit ausſetzen. Senden Sie mir daher Ihre Mémoires für die ſchuldigen Cachets. — «Eugenie,» fuhr er fort, ſich von dem vom Donner Gerührten abwendend — «hier ſind 30 Louisd'or zur Beſtreitung der morgenden Soirée, wobei Du ſpielen mußt. Parbleu Dich; es kommen einige Opernleute dazu. Man muß ſchon einmal ein Uebriges thun.» Mit einem «Alſo!» ſich trocken verbeugend, warf er nachläſſig das Album auf Memnon, und entfernte ſich. — «Ach, Herr Süßling!» flüſterte Eugenie in liebenswürdiger Verwirrung, und eine Thräne perlte aus ihren ſchwarzen Augen. Der Getäuſchte aber küßte mit verzweiflungsvoller Freundlichkeit des Mädchens Hand, ſprach galant einige franzöſiſche Worte, und eilte trällernd zur Thür hinaus.

Von dieſem Augenblicke an wurde Memnon unaufhörlich geſchlagen; dadurch verſtimmt, kam bald ein Mann, der ihn wieder in Einklang mit ſich ſelber brachte. Die Ruhe, deren er jetzt genoß, glich jedoch der gefährlichen Stille vor einem Donnerwetter, das auch am Abend mit fürchterlicher Gewalt losbrach. Schlag auf Schlag, Blitz auf Blitz, worunter ihn Adraſtea mit zehn Geißeln wüthend peitſchte! Es konnte nicht fehlen; es dröhnte ihm

durch Mark und Bein; er war zu ſchwach für ſolche Mißhandlungen, und Kanonenſchüſſen gleich platzten ſeine Saiten. Nun ſchwieg der Sturm. Der Arme aber ward für untüchtig erklärt, und ſchon am nächſten Morgen verbannt. Gleich nach dieſer Cataſtrophe befand ſich der Verwieſene in der Wohnung eines Mannes, deſſen Treiben im erſten Moment an den Attributen zu erkennen war, die in genialer Unordnung im Zimmer zerſtreut umherlagen. Es waren Partituren und Clavierauszüge, eniſiegelte Briefe, Theorien, Geſangſchulen, belletriſtiſche Journale, ein Metronom, und auf dem Divan ein vergeſſener Damenſchleier. Ohne Villaume's praktiſche Logik ſtudirt zu haben, war leicht zu ſchließen, daß der Beſitzer ein Muſikdirector ſein mußte. In dieſem neuen Aſyle ging's bunt durcheinander, aber wahrſcheinlich noch bunter im obern Stockwerke ſeines Beherrſchers, der mit ſtoiſcher Geduld Nichtiges und Wichtiges in den Tiegel ſeiner nothgedrungenen Philoſophie miſchte und zu einem Brei ſtampfte. Mit dem erſten Sonnenſtrahl brach auch ſchon ein Calcant ins Zimmer, um ihn durch die Meldung irgend einer Adoptivheiſerkeit aus ſeinen Träumen über fehlgeſchlagene Hoffnungen zu wecken. Durch das Concilium der herbeigeſprengten Régie wird endlich aus dem Ocean der Hinderniſſe ein nothdürftiges Surro-

gatſchchen gefiſcht, das nun gegen den alten Stolz ſo demüthig als naß an den Straßenecken klebt.

Ungemeſſene Anforderung, dummdreiſte Arroganz kreuzen ſich an der Thürſchwelle. Jedes Anklopfen durchdringt den ſcheuen Hereinrufer mit dem Schauer der heiligen Wehme. Hier der Rath eines unberufenen Kritikaſters, dort die Warnung eines menſchenfreundlichen Anonymus, hier meldet ein Schreiben, daß ſeine neueſte Oper Fiasko gemacht, dort begehrt ein anderes Verlängerung des Urlaubs, ein drittes ſagt ein Gaſtſpiel ab u. ſ. w. Sich zu zerſtreuen, flüchtet der Tourmentirte zu Memnon, greift kaum einen verſöhnenden Accord, da ſtürzt ein Hiobsbote athemlos zum Zimmer herein und bringt die Deſertionspoſt eines favoriſirten Opernmitgliedes. Dieſe Nachricht wird durch eine unaufgelöſte Diſſonanz gebüßt. Der faſt ſelbſt Aufgelöſte, Gepeinigte ſtürzt, den Hut auf, zur Thür hinaus, und Memnon iſt wieder verlaſſen, gekränkt und verſtimmt.

Die erſte Clavierprobe der neuen Oper iſt nicht gemacht, ihn zu erheitern. Ohne Rückſicht auf ſeine Stimmung muß er herhalten. Man ſitzt um ihn herum, man plagt ſich mit unartikulirten Lauten, zerreißt ſich wechſelſeitig das Ohr, und ſeine elyſeiſchen Gefilde werden zum Kampfplatze der Unbehilflichkeit mit den Elementen. Die Zergliederung einer mühſeligen Progreſſion, die unzähli-

gen, dem harmoniſchen Gefühl und dem Organ gebrachten Opfer ſollen am Ende Nationen bildende Kunſtgenüſſe erzeugen. Es wäre manchmal recht gut, wenn das Publicum in dieſe Werkſtätte geführt würde, damit es einſehen lernte, daß der bunte ſchimmernde Gipfel des Muſenberges nicht gar ſo tändelnd erſtiegen würde. Doch iſt es auch wieder beſſer, ſo wie es iſt. Das Publicum darf die dornig-ſteilen Pfade, die hinanführen, nicht mit erklimmen. Es würde ſtatt des rührigen Räderwerks nur ein nacktes Todtengerippe ſehen, und was der Adept Urſache einer ſchönen Wirkung nennen mag, würde für daſſelbe zur unbarmherzigſten Ironie werden. Nimbus muß der Univerſalbetrug bleiben, ſo lange die Welt betrogen ſein will. Der arme Director aber war ein reicher Componiſt. Wer hätte es nicht gemerkt an den abgeriſſenen Perioden, und an den Lücken, wenn er auf Memnon ſeinen Ideen den Zügel ſchießen ließ, oder wenn er, wie er ſich ausdrückte, ſich erſt in die Gedanken hineinphantaſiren mußte. Der Moment einer ſolchen Inſpiration aber glich einem ſtillen Wahnſinn, der nach und nach in Raſerei überging. Da wurden alle Thüren verſchloſſen, und in das Gemach nur ein heiliges Dämmerlicht zugelaſſen, ein gewiſſes Helldunkel, das mit dem Zuſtand ſeiner Seele harmoniren mußte. Er war dann für Niemand zu Hauſe, und ach! — am

wenigſten für ſich ſelbſt. Er durchkreiſte wie eine eingeſperrte Hyäne das Zimmer, trommelte wie Mozart an die Fenſterſcheiben, runzelte wie Beethoven die Stirn, und kratzte ſich hinter den Ohren wie Spontini. Aber es wollte nicht kommen. «Die verfluchten Gedanken!» rief er dann, und ſtürzte ein Glas Champagner hinunter. Das ſchien zu wirken. Er fiel über Memnon her und phantaſirte haſtig und lange. Ein leiſes inneres Grunzen wurde nach und nach zum Gebrüll. Die Augen ſprühten Funken, die Bruſt ſchnaubte. «Ich hab's! göttlich!» fiſtulirte er dann, und rannte vor den Spiegel, um einen Begeiſterten zu ſehen. «Großer Moment! wenn dich dein Jahrhundert ſo belauſchen könnte!» Er griff zur Feder. Er ſchrieb — hielt inne — ſchlug einen ſonderbaren Accord — ſchrieb wieder — dachte lange, und ſah verdrießlich. «Nein, das geht nicht; das war ſchon da. Da würde die Kritik: Reminiscenz, Diebſtahl ſchreien. Die verſteht von Muſik nur das Transponiren; denn ſie ſetzt Alles herunter. Aber wie! Dürfen ſich große Geiſter nicht begegnen? — Ja; ſie dürfen!» jubelte der glückliche Finder und ſchrieb. «Dieſe einzige Biegung der Harmonie und das Gewand der Melodie iſt vertauſcht.» — Er hielt wieder inne. — Volksthümlich ſein und dabei grandios, Trivialität mit Adel paaren, Verſtändlichkeit mit Studium, walzend

zur Hölle fahren, und Originalität — — da ſitzt's. Wie mach' ich aber das?» Er ſchenkte ſich ein und blickte gen Himmel, wie ein Seher. «Hier iſt eine ſüße Cabaletta mit myſtiſchen Bäſſen; dort eine tollkühne Ausweichung; dann ein fremdartiger Rhythmus; darauf die Sforzatenkette auf ſchlechte Noten; hier alle Regiſter, worunter Jericho's Mauern ſtützen, — dann die Todtenſtille in einer Generalpauſe, — der Schlagſchatten des Finals!» Er trank aus und ſchrieb. — — «Verwünſchter Dichter, mit deinem J. — Auf Selinde darf ich keine Cadenz machen. Miranda thut's auch. — Fort mit der Wortkrämerei. Ein Ja dafür, probatum est. — Dieſer Triller, dieſe ſteigende Coloratur? Macht Niemand mehr. Caſſation! — Er beſann ſich lange, dann ſchrieb er wieder. Nun ſchien er's zu haben; denn die Feder flog, bis — ſie plötzlich wieder ſtockte. — «Fürchterlicher Zuſtand. Schwingen und Blei! Erhabener Gedanke, warum ſtirbſt du in der Geburt? wo ſind deine Sequenzen? wo finde ich Fluß?» Er trank. Er ſprang wie beſeſſen auf. Seine Fibern zuckten, ſein Geſicht glühte. Er griff in die Taſten, und ſtieß ſehr abenteuerliche Töne dabei aus. Mit der Linken wühlte, mit der Rechten ſchrieb er. Immer tiefer hinein ging's in fremde Tonarten. «Ich kann nicht mehr zurück!» rief er verzweifelnd. «Mein Schickſal

treibt mich fort!» und weiter wälzte sich die schwere Masse des Neunvierteltacts, bis Pegasus tief im Sande der Gedankenwüste stak, und zwölf B am Schlüssel, wie Geister der Unterwelt, alle Töne hinunterwürgten. Die Kunst konnte Nichts weiter; da wußte Natur helfen. Die beiden Pole berührten sich, und wie ein Strahl aus Himmelshöhe, in der Gestalt einer enharmonischen Verwechselung, löste sich das labyrinthische Chaos in ein ätherisches A-moll versöhnend auf. Es war gelungen. Die Zangengeburt des Krampfes prangte auf zwölf vollen Bogen. Ermattet ließ er die Feder fallen. Große Tropfen fielen von seiner Stirn, und mit dem Worte: «Unsterblichkeit!» sank er, wie einst der Schöpfer des Requiems, ohnmächtig in seinen Sessel zurück. —

Endlich erhielt er einen Ruf nach den vereinigten Staaten, weil dort seine Werke noch unbekannt waren. Memnon kam unter dem Preise zu einem Instrumentenhändler, wo er neue Politur erhielt, und nach manchen Proben unter Meister- und Stümperhänden endlich an eines jener glücklichen Geschöpfe vermiethet wurde, die in der Welt umherreisen und Concerte geben.

Die Schule der Virtuosität.

Der neue Besitzer war Herr Nomadus, ein kleines ängstliches Männchen, abgemagert von Hoch- und Demuth. Ein ungezogenes blasses Meteor von 11 Jahren, das er mit sich führte, wohl behandschuht und genial frisirt, schien die Bedingung speculativen Daseins. Doctor und Professor der musikalischen Facultäten in ** und ***, Mitglied mehrer Akademien, Ritter und Clavierspieler ꝛc. prahlte auf den Karten, die der Vater selbst herumtrug. Empfehlungsbriefe, Apotheosen auf Löschpapier, Concertzettel, Lobgedichte, Medicinflaschen und gewaltige Stöße des Notenmeeres, das der kleine Wundermann hier durchschiffen sollte, bildeten den Inhalt des Pantheons. Journale und Straßenecken, mit enkomiastischen Tiraden gespickt, leiteten das Urtheil der Residenz. Man sprach nur von dem kleinen Primarius aller Cembalisten, von dem Meister der freien Phantasie, von Wolfgang Nomadus. Aber einige Soiréen abgerechnet, wo der Carneol strahlen mußte, hüllte Herr Nomadus denselben in ein politisches Dunkel. Nur den Organen der gebildeten Welt wurde Memnon geöffnet. Man saß im weiten Kreise um ihn herum, wenn der kleine Riese ihn tyrannisirte; und höchst ergötzlich war dann gewöhnlich das Mienenspiel seines beweglichen Men-

tors. Eine Henne, die ihre Entenbrut im Teiche ängstlich umtrippelt, weil sie nicht zukann, gibt das trefflichste Bild eines reisenden Virtuosen-Papa's. Unter Tausenden ist er zu erkennen an den Blicken, die im Cirkel verstohlen kreisend die Mimik jedes Einzelnen zu entziffern suchen, an dem innern Entzücken, das er über günstige Omina umsonst hinter der Grimasse schuldigen Tributs zu verbergen sucht, an dem unsteten Lächeln, womit er halbe, zerstreute oder verkehrte Antworten gibt. Er ist Hüter, Kammerdiener, Auslaufer, Kritiker, Cassirer in einer Person. Er bedarf der Livrée nicht, um seinen Paß Lügen zu strafen. Aber so knechtisch unter hundert Augen, ist er der grausamste Despot unter vieren.

Die Stunden der Weihe sind die eines Sträflings auf der Galeere. Da wird denn für den kleinen Menschen die heilige Musica zum Ungeheuer, das seine Kinderspiele und sein Wangenroth verschlingt. Von der Wiege an bis zur Entwickelungsperiode, wo denn gewöhnlich der gepriesene Stern als Schnuppe vom Himmel des Ruhms fällt, ist ihm das Griffbret eine Folterbank, und sein angeborner Beschützer der Henker. «Mechanik ist das coursive Princip, und die kann forcirt werden. Dazu braucht's kein Genie, also d'ran, mein Wolfgang, mein Tischchen deck' dich! d'ran, an

die Hobelbank der Ehre. Denk', daß Mutter und Geſchwiſter daheim nach neuen Sporteln ſchmachten, während wir hier elend glänzen.»

Da wälzte ſich's wie Wagenräder durch die Saiten. Endloſe Triller jagten einander wie Eumeniden, und von chromatiſch-ſchwülſtigen Bäſſen erdröhnte der Reſonanzboden. Stunde auf Stunde zerrann unter ſolcher Augias-Arbeit, und ermattet ſanken des armen Knaben Finger von den Taſten. «Willſt du ſchon feiern?» herrſchte es hinter ihm. «Denk' an den Mérite-Orden und an den Hunger!» Und von Ehrgeiz getrieben, rumorte das Pelotonfeuer der Octaven- und Terzenläufe in die Eingeweide Memnons. «Ich halt' es nicht mehr aus,» ſtöhnte der Kleine! — «die Finger brechen mir ab.» — «Und du willſt ein Künſtler ſein?!» kreiſchte der Tyrann. «Hinan zum Pindus! Morgen iſt dein Concert, und wenn du Nichts kannſt, ſind wir blamirt. Willſt du, Träger, gleich begeiſtert ſein?» und dabei fiel ein Streich auf des Kindes blaſſe Wange. — «Wenn du mich ſchlägſt,» wimmerte der Gepeinigte, «ſo wachſe ich ja nicht mehr.» — «Deſto beſſer; dann kann ich dich immer für 7 Jahre ausgeben. Vorwärts!» Hier ſchwang er die Geißel und der dritte Grad der Tortur begann. Saltimortali und Kreuzgriffe gaben den Kräften ihren letzten Reſt. Das Auge brannte, die Wangen erglühten wie im Fieber,

die Adern der Hände ſchwollen auf, und der erſchöpfte Profeſſor ſank weinend dem zärtlichen Proſoß in die Arme. «So iſt's recht, mein Wolfgang, Du biſt am Ziel.» Er rieb des Knaben Schläfe mit Eſſig. «Nun wollen wir auch ein Stündchen ausruhen!»

Am Morgen nach dem Concert lag ein Orden auf dem Deckbett des tief ſchlafenden Knaben, der Vater zählte verdrießlich Geld, packte drei Clavierconcerte ein, und dieſelben Brandſchatzungen erneuerten ſich überall, wo man noch Sinn hatte — für Empfehlungsbriefe.

Eine weltberühmte Prima-Donna ſollte am Hofthea-ter der Reſidenz gaſtiren. Wer anders als unſer Wiener wurde zur Miethe hingeſchleppt? Hier hatte er gute Tage und Muße genug zu pſychologiſchen Betrachtungen. Der Name Aurora Centifolia wurde bald zum unwider-ſtehlichen Magnet aller Herzen. Das Heer der Gönner, Verſicherer, Anbeter und Aufwärter umflatterte wie Schmetterlinge die ausländiſche Blume, und vom Mor-gen bis zum Abend ſchwamm die Fêtirte in einem Ro-ſenſchimmer der Freude. Phaeton's und Equipagen hiel-ten zu Dutzenden an ihrem Hôtel, der Corridor wim-melte von buntſcheckigen Livréen. Ganze Guirlanden vornehmer Adreſſen zierten die Trumeaux, Empfehlungs-briefe die Etablis, Dedicationen großer Meiſter den Flü-gel ſelbſt. Das Cabinet, in dem er paradirte, war or-

deutlich tapezirt mit Sinngedichten, Akroſtichons und Lorberkränzen. Feſte drängten ſich bei Tage, und kam die Nacht, dann girrten Serenaden vor ihren Fenſtern, und Sonette flogen wie Blühtenflocken hinein.

Alles überſtrahlte die Vergötterte; ſie durchdrang die Chicanen ihrer Nebenbuhlerinnen. Selbſt die Miniſter ſanken im Preiſe, denn die Quelle war gefunden, die zum Meere fürſtlicher Gnade leitete. — Niedrig beſoldete Staatsdiener, Väter zahlreicher Familien, Wittwen und Waiſen, ſie darbten freudiger; durften ſie doch nippen von der Hyppokrene, die ihnen Stärkung zu neuen Drangſalen verlieh.

O wunderbare Oeconomie des Univerſums! Wunderbare Wechſelwirkung des Geiſtes und des Magens! — Eines Abends trat Aurora purpurglühend wie ihre Originalſchweſter, ins Gemach. Die Oper war geendet. Den äſthetiſchen Pöbel hatte ſie unwillkürlich adoptiren müſſen an — Pferdes ſtatt. Sie warf ſich erſchöpft aufs Sofa. Vor ihr lagen ausgebreitet die Trophäen des heutigen Abends, bunte Kränze, noch buntere Lobgedichte ꝛc., und in deren Mitte ſtand die überfüllte Caſſette. Kleine ſchalkhafte Jockeys legten ſeidene Stoffe und andere Koſtbarkeiten zu ihren Füßen. So ſaß die Reizende unter all' ihren Herrlichkeiten wie eine orientaliſche Fürſtin. Aber ihr Frohſinn verwandelte ſich nach

und nach in ſinnenden Ernſt, und um nicht darin geſtört zu werden, wollte ſie allein ſein. Alles wurde abgewieſen.

Sogar die Journaliſten!

Mit verſchränkten Armen ſtarrte Aurora vor ſich hin, und ihre Gedanken wurden unfreiwillig laute Worte: «Bin ich denn wirklich glücklich? Befriedigt all' dieſer Glanz auch mein Herz? Wem huldigen meine Verehrer? Doch nicht meiner Kunſt? Nein, nur dem Nimbus, womit ſie dieſelbe umgeben. Sie ſchmeicheln ihrer eigenen Eitelkeit, indem ſie um meine Gunſt werben. Sie lieben nur ſich. Dieß fühle ich oft mitten im Rauſche der Zerſtreuung; woher ſonſt dieſe Leere in mir, wenn derſelbe vorüber iſt? Wer kennt mein Herz, wer beurtheilt meine Geſinnungen? Wer liebte mich um meiner ſelbſt willen, wenn mein glattes Geſicht, mein Ruf, mein Schimmer nicht wären? — Wer iſt unter all' dieſen Enthuſiaſten mein wahrer Freund? Oder — beſäße ich keinen darunter?» — Das ſchöne Mädchen ſchauderte zuſammen. Da ſprang ſie wie begeiſtert auf. «Ich muß Gewißheit haben, eh' ich zu ſpät erwache.» Sie ſann nach. Ihre Mienen erheiterten ſich. Eine kühne Paſſage entgurgelte der lieblichen Kehle, indem ſie in das geheiligte Zwielicht ihres Schlafgemachs entſchwand.

Zwei volle Tage war die holde Sirene nicht zu ſpre-

chen. Es war grauſam, wie im Vorzimmer die Soubrette Jeden mit dem Refrain abfertigte: Mamſell Centifolia ſei krank. Die herabgezogenen Fenſtergardinen parirten unbarmherzig die Ausfälle tauſend bewaffneter Blicke. Es war gerade Sonntag, an dem die Parade mit klingendem Spiel vorüberzuziehen pflegte; heute pauſirte ſie; zartfühlende Tilburys nahmen Umwege, um durch ihr Geraſſel zukünftige Triller nicht zu verzögern.

Aurora's Krankheit war eine freiwillige Trauerzeit fürs Publicum, ein Privatſchmerz für den ganzen Hof. Am fünften Tage erſt gab ſie Audienz, aber nur dem Capellmeiſter und den verſchwiegenſten Kritikern. Sie mußten lange in der penibelſten Spannung warten. Endlich erſchien ſie in Begleitung des Theaterarztes, blaß, matt und ſehr angegriffen, den Hals bis ans Kinn in Shawls verwahrt. Sie lispelte, hüſtelnd und kaum hörbar auf ihre Kehle deutend: «Meine Geſundheit!» — «Aber die neue Oper?!» riefen wie aus einem Munde die Theilnehmenden. Aurora zuckte wehmüthig die Achſeln. Der Arzt machte eine bedenkliche Miene. Der Capellmeiſter unterbrach endlich flehend die einfältige Pauſe. «So probiren Sie doch, meine Theure,» und führte ſie zu Memnon.

Er legte ihre Lieblingsarie auf: Una voce. Aber «con roca voce» hätte es heißen ſollen, denn Aurora

brachte nur heiser herausgewürgte Laute zum Vorschein — hüstelte wieder — und schwankte, mit dem Tuche vor den Augen, ins Nebengemach. Die Zurückgebliebenen sahen sich versteinert an. «Was ist geschehen, ums Himmelswillen?!» Der Arzt schien verlegen, — sprach aber dann mit scheuen Blicken zur Thür gewendet: «Aurora ist nicht mehr; sie ist todt; sie hat ihre Stimme verloren. Aber schweigen Sie!» In einer halben Stunde sprach die ganze Residenz von dem eminösen Fall. Die Zungen der Journale klagten in allen Sprachen: Aurora sei ihrer attalischen Schätze beraubt; der Chrisit zur Chrisolide geworden ꝛc. Anfangs bestürmte man das Hôtel förmlich, denn Jeder wollte sich selbst überzeugen; doch der Sturm legte sich wieder. Dafür erhob sich ein anderer: die Cabale. Es fand Jedermann seine Rechnung dabei, ihr zu glauben. Aurora's Gemächer, noch vor Kurzem einem wimmelnden Ameisenhaufen nicht unähnlich, waren bald zur Einöde geworden. Niemand kümmerte sich mehr um sie; und kaum waren vier Wochen verflossen, als auch schon ein Edict vom Hofe sie ihres Contractes entband.

Sie führte den Namen «la Straniera» jetzt in der That.

Aurora stand desselben Abends am Fenster, von Hesperus mitleidig angestrahlt. Keine Serenade tönte herauf,

aber eine unendliche Wehmuth war die Melodie ihres Innern. «Also von Allen, die mir Gut und Blut zugeſchworen, iſt Niemand mir geblieben? Ich bin verlaſſen, da mich meine Stimme verließ. Arme Aurora, die tauſend Anbeter und keinen Freund beſaß!

Da flog's plötzlich wie eine weiße Taube zum Fenſter hinein und auf des Flügels Saiten, daß es in ihm wie Geiſterhauch erzitterte. Aurora erſchrak — nahm — entfaltete. Es war ein Billet. Sie las, und Entzücken perlten ihre Augen. Man weiß nicht, was in dem Billet ſtand, aber wenige Tage darauf ward Memnon in einen großen, von Kerzen erleuchteten Saal getragen, den viele hundert Neugierige füllten. Seine Gebieterin erſchien in der einfachſten Pracht ihrer Schönheit, von einem jungen Manne geführt, der ſich an ſeine Taſten ſetzte und ſie accompagnirte. Ein allgemeines Erſtaunen, das bis zur Verwirrung wuchs, bemächtigte ſich aller Anweſenden, als die Sängerin die Lippen geöffnet und den Zauber ihrer Silberſtimme entfaltete. Die unbeſchreibliche Grazie ihres tief gefühlten Vortrags riß Alle hin. Dieſen vollkommenen Triumph nur hatte ſie gewollt, und am folgenden Tage war nicht leicht ein Spiegel in der Reſidenz, der nicht ein weißes Blättchen mit der Aufſchrift: «Aurora Müller p. p. c.» wiedergeſtrahlt

hätte. Sie war noch in der Nacht mit ihrem Gatten abgereist.

Die Weihe.

Bis jetzt ist sich Memnon selbst noch ein Räthsel geblieben. Das reine Glück der Selbsterkennung, sollte ihm für seine alten Tage aufbewahrt sein. Aber nicht in den Werkstätten der Coriphäen, nicht in den Salons der Residenzen, sondern in einem weit entfernten Landstädtchen bei einem einfachen Geistlichen sollte es ihm erblühen. Durch den Mißbrauch der großen Welt verdorben, wurde er noch einmal ganz stattlich zurechtgestutzt und nach ••• verkauft. Hier erregte er allgemeine Sensation. Die kleine Familie des Predigers umkreiste ihn lange scheu, prüfend, staunend; und als der Greis mit Ehrfurcht ihn durch einen frommen Gang einweihte, da erklang um ihn her ein Ausbruch der freudigsten Ueberraschung! — für ihn eine noch ungewohnte Harmonie.

In diesem Familienkreise hätte der Zweifler lernen können, welche Gewalt die heilige Tonkunst im Stande ist über Gemüther auszuüben, die noch nicht durch raffinirte Genüsse überreizt sind. Hier war Memnon nicht Centralpunct des Streites oder der Ehrsucht, nicht des Mißbrauchs oder der Anmaßung, wurde nicht zur milchgebenden Kuh erniedrigt, nicht unter Seufzern gequält,

unter Thränen überwunden. Hier hätte er gefühlt, daß Muſik, jene freundliche Göttin, wirklich aus beſſern Regionen wiedergeſandt ſei, das menſchliche Herz zu veredeln. Der patriarchaliſche Greis behandelte ſein Inſtrument vollkommen als ſein beſtes Erziehungsmittel. Aber nicht roher Naturalismus waltete. Gründliches Wiſſen war das Mittel, claſſiſche Werke verſtehen, und Mechanismus mit heiterm Ernſt erworben, dieſelben genießen zu lernen. Der noch unverdorbene Geſchmack bewahrte ihn vor Mißgriffen; er belächelte, verbannte alles Unſchöne, Modiſche.

Eines Abends war eine ungewöhnliche Regſamkeit in der kleinen Familie. Jedes Auge ſtrahlte Freude und Rührung. Man feierte den Geburtstag des abweſenden Sohnes, der ſich als ein tüchtiger Jünger Apolls im Auslande Verdienſte erwarb. Blumen, von liebenden Händen gewunden, umkränzten ſein jugendlich männliches Bild. Es ertönten Memnons Saiten das ſchöne Lied der Freude, und bei den Worten: «Alle Menſchen werden Brüder, wo dein ſanfter Flügel weilt!» hätte er ſich nicht wenig dünken können. Aber als: «Seid umſchlungen Millionen!» erſchallte, der Vater fröhlich zitternd das Glas erhob, und bei den Worten: «Dieſen Kuß — unſerm Wilhelm!» hinzufügte; ſiehe, da rauſchte die Thür auf, und der Sohn, der

Bruder ſtürzte mit dem Ausruf: «Euer.a Wilhelm!» dem Greiſe zu Füßen. Wer beſchreibt den ſüßen Schreck der Familie? Wer das Erſtaunen, als er bebend ſich wieder den Liebkoſungen der Seinen entriß, und eine hohe Geſtalt, die bisher unbeachtet blieb, in den Kreis mit den Worten führte: «und meiner Gattin!» Er entſchleierte ſie. Es war Aurora.

«Wir wollen bei Euch bleiben, und im Arme der Unſchuld, der Natur dem Genius der Töne huldigen.»

Ein ſanfter Abendwind hauchte über Memnons Saiten hin und bildete einen Accord, den Alle mit einem heiligen Schauer zu deuten ſchienen. Der ſegnende Greis war die Hauptperſon der Gruppe.

Theater-Revolution.

Phantaſieſtück aus den Papieren eines Capellmeiſters.

Endlich! endlich fiel der Vorhang zum letzten Male, und es endete der Sturm, der meine Ohren viertehalb Stunden lang umbrauſte. Wir gaben eine der «Spaniſchen Pfeffer-Opern» neuerer Zeit. Meine rechte Hand hatte Schwielen, mein Arm war wie gelähmt, obgleich ich meinen Tactirſtab wol leichter führe, als Mancher ſeinen Scepter. Durch das Gedränge der betäubten Maſſe glücklich auf die Straße mich ſchiebend, empfing mich Wagengeraſſel. Ich merkte keinen Unterſchied; — wie im Rauſche meine Wohnung erreichend, mied ich den lauten Gruß der Meinen, verſchmähte mein Abendbrot, und ſuchte mein ſtilles Zimmer, wo ich mich erſchöpft aufs einſame Lager warf. Hier war mir wohl. «Sind das deine Entzückungen, o heilige Muſe der Tonkunſt?» rief ich aus; iſt das dein beſeligend Gefühl? So hältſt du trügeriſcher Jugendtraum dein Ver-

ſprechen? O wäre ich geblieben in deiner glücklichen Wiege, als du mich noch anlächelteſt, alle Grazien im Geleite, und hätte dich nimmer fliehen gelernt, wie ein Ungeheuer, das mein Blut bald kochen, bald zu Eis erſtarren macht, und alle Nerven fieberhaft erſchüttert.»

«Da lieg' ich nun, ein aufgegebener Mann. Ein Opfer verdorbenen Geſchmacks. Es werden Tage dazu gehören, mich wieder in harmoniſchen Einklang mit mir ſelber zu bringen, und das nur durch das Gegengewicht einer Muſik, worin die Töne Engel, und keine Furien ſind.» Es ſcheint, als wollte das Fatum ſogleich die Cur beginnen, denn ſanft gleiteten die Finger meiner Tochter Roſalie über die Taſten eines Flügels nebenan. Sie ſang dazu ein einfaches gutes Lied. Mit Wolluſt lauſchte ihm mein mißhandeltes Ohr. Mir war als hätte ich lange keine Muſik mehr gehört.

«Das ſind die Empfindungen eines reinen Genius, nicht im Wahnſinn der Begeiſterung erzeugt, oder vom Zweifel, und rein gefühlt gibt euch wieder der Odem kindlicher Unſchuld. — — So muß es wieder werden, wenn Muſik uns erfreuen und beglücken ſoll. — Die Mittel ſind erſchöpft — der Gipfel iſt erreicht, das Publicum überſättigt. Keine Sünde bleibt mehr übrig. Die Sehnſucht nach dem reinen Quell ſpricht ſich immer mehr und allgemeiner aus. — Auch ich werde noch

mein Arcadien erblicken. Ich fühl' es. Möget ihr Töne mich hingeleiten in das Land, woher ihr kamt, daß ich euch anlächle und wieder zum Kinde werde;» — und Gedanken und Töne zerschmolzen in einander. Eines gebar das andere, — bis in immer dichterer Dämmerung der bewußtlose Geist die Augenlider schloß. Es war schon heller Tag, als ich wieder erwachte. Ein Mann in schwarzer Kleidung stand vor meinem Bett, und überreichte mir ein versiegeltes Blatt. Ich las, meinen Augen nicht trauend, Folgendes:

«Ein mächtiger Bund vereinigt von Stund' an alle Bühnen-Comité's Deutschlands. Aus der Asche einer absichtsvoll herbeigeführten Anarchie aller Theaterinstitute sollen Tempel erstehen, nur dem Berufenen zugänglich. Die Bühnen sollen fürder nicht mehr Tummelplätze sein, die dem Müssiggang Gelegenheit darbieten, sich nützlichen Gewerben zu entziehen, um dort — im gemächlichen Flitter — unterzugehen. Sie sollen Schulen werden für die ästhetische Bildung, für den populairen Geschmack. Alle Theater sind von heute an geschlossen. Gagen und Contracte werden nur solchen Individuen erhalten, die als tüchtige Arbeiter an diesem neuen Bau für fähig befunden werden. Alle Herren Musikdirectoren, als active Hauptglieder dieser Bundeskette, werden zu diesem

Ende angewiesen, sich binnen drei Wochen zuverlässig an den ihnen noch zu bestimmenden Versammlungsort zur Wahl der Prüfungs-Commissionen zu verfügen, widrigenfalls sie sich den daraus resultirenden Nachtheil selbst zuzuschreiben haben. Zur Mittheilung des Nähern haben unsere Bevollmächtigten die Ordre.»

«Wien, im Jahr 1837.»

Ich rieb mir die Augen — ich starrte den Ueberbringer an, der, im Bewußtsein der Wichtigkeit seiner Sendung, mit geheimnißvoller und zugleich verschlagener Miene mich ebenfalls betrachtete. In der nächsten Minute war ich in meinen Kleidern, in der darauf folgenden lag ich an seinem Halse. «Cherub mit dem Flammenschwerte!» rief ich aus, und große Tropfen hingen an meinen Wimpern. «Säuberer des Paradieses! Was ich kaum wagte zu denken, meine süßesten Träume, sie werden erfüllt?»

Er. Sie werden's.

Ich. Aber wie war es möglich, diesen Plan so schnell in Ausführung zu bringen?

Er. Mit nichten. Schon seit 15 Monaten dauern die geheimen Conferenzen und Sendungen.

Ich. Warum machte man uns, den Directoren selbst, ein Geheimniß aus diesen Gährungen?

Er. Weil Protectionssucht, Verhältnisse und Privat-

intereſſen viele derſelben veranlaßt haben würden, ihnen gerade entgegenzuhandeln.

Ich. Weisliche Vorſorge. — Aber jemehr ich überlege, — unausführbar ſcheint mir das Rieſenproject. Alle Theater geſchloſſen! Gagen und Contracte den Adepten erhalten? Dazu gehören Millionen!

Er. Allerdings. Die Höfe im Bündniß mit dem Inſtitute werden die erforderlichen Gelder vorſchießen.

Ich. Würdige Mäcenate! So werden ſie alles Ueberflüſſige abſchaffen?

Er. Et!

Ich. Und wer iſt der muſikaliſche Meſſias, deſſen Hirn dieſen Reformationsplan erzeugte?

Er. Sie ſelbſt.

Ich (prallte zurück).

Er. Aeußerungen, ſelbſt vorgefundene Briefe von Ihnen, dieſen Gegenſtand betreffend, waren der Hauch, der die allgemeinen Flammen in die Höhe trieb. Sie werden dieſelben den Documenten ſorgfältig beigefügt finden.

Ich. So hab' ich in zukünftigen Geſchlechtern gelebt! (nachdem ich mich geſammelt:) War unſere Intendanz Theilnehmerin des Geheimniſſes?

Er. Allerdings.

Ich. Daher alſo ſeit einiger Zeit die Theorie der

Strenge und Conſequenz gegen den Trotz unſerer Mitglieder?! — — Werden meine Herren Collegen Alle davon unterrichtet?

Er. Alle — zu dieſer Stunde.

Ich. So iſt dieſe die verhängnißvollſte der Kunſtgeſchichte; und bezieht ſich dieſe Umwälzung auf das Opernweſen allein?

Er. Auch das Schauſpiel erfreut ſich einer gleichen.

Ich. Kaum wage ich die Frage: Was wird aus denen, die durch die Ausführung dieſes Planes brotlos gemacht ſind? Ihre Zahl iſt Legion.

Er (die Achſel zuckend). Sie trifft ein ſtrenges, doch gerechtes Schickſal. — Stolzer Wahn wird in den Staub getreten, unterdrücktes Verdienſt erhoben werden. In neuerrichteten Schulen ſollen vielverſprechende Talente geprüft, zur Bühne geleitet und auf derſelben ausgebildet werden. Künſtler, die es im wahren Sinne des Wortes ſchon ſind, werden Examinatoren nicht ſcheuen, die aus den tüchtigſten Männern unſerer Zeit beſtehen. Das Seichtthum, wenn auch bisher mit zweifelhaftem Lorber geſchmückt, wird in Schulen und Chöre zurückgewieſen, wo es, wenn es noch Zeit iſt, das Verſäumte nachholen mag, oder für immer eine Bahn verlaſſen, auf welcher nur dem Verdienſte Kronen blühen. Zufällige Vorzüge ohne Kenntniſſe, dummdreiſte imponirende Ignoranz

werden nimmer regieren. (Etwas hämiſch:) Aber Werkſtätten, Arbeitshäuſer, Wälder und Flüſſe werden bevölkerter werden, und die Werber leichter Spiel haben.

Ich. Sie machen meine Sinne wirbeln vor Freude und Entſetzen — und die Componiſten, die Schriftſteller neuerer Zeit?

Er (etwas ironiſch). Wir werden uns einſtweilen begnügen müſſen mit den Claſſikern der Vergangenheit. Auch iſt die Gegenwart nicht leer an ſolchen; und dieſe, eine Extracommiſſion bildend, werden jedes Stück verbannen, das ſich in ſelbſttäuſchender Eitelkeit auf die Bühne drängen möchte.

Ich. Aber das Publicum?

Er. Muß ſich der Nothwendigkeit fügen, und wird den erhöhten Grad ſeiner eigenen Bildung dankbar ſpäter anerkennen.

Ich. Herrlich! — göttlich! — Die Orcheſtermitglieder aber?

Er. Werden zum Theil als Kammermuſici, oder als Lehrer in Chören und Schulen angeſtellt. Kein nützliches Mitglied wird unbeſchäftigt bleiben. (Sehr feierlich mir die Hand reichend:) Ich ſage Ihnen — ehe zwei Luſtra vergangen, wandeln wir auf claſſiſchem Boden. Schon bricht die Morgenröthe eines edlern Kunſtlebens an.

— Und wie unſichtbar entſchwand der fremde Mann meinen Blicken. Noch zitterte das Blatt in meiner Hand, und lange mochte ich wol im Nachdenken verſunken vor mich hingeſtarrt haben, als ein Tumult auf der Treppe mich zu mir ſelber brachte. Die Thür ſprang auf und die erſten Mitglieder unſerer Oper traten ungeſtüm herein.

Lakoniſch führte das erſte das Wort: Mein Herr, ich bitte meinen Contract zu löſen, weil man mir meinen Urlaub verweigert.

Zweites. Auch ich, weil man mir Zulage abſchlug.

Drittes. Ich, weil man ungerecht mein Spielgeld nicht vermehren will.

Viertes. Mir will man mein Benefiz nicht mehr garantiren, auch haben mich parteiiſche Berichte getadelt; folglich —

Fünftes. Mir hat man die Zerline genommen, und ſie der Orſina gegeben — mithin —

Sechstes. Mir hat man Vorſchuß abgeſchlagen. Ueberhaupt auch mag ich nicht länger bei einer Bühne bleiben, die von heute an ihrer Zierden beraubt iſt. Hier iſt auch mein Contract.

Die Papiere lagen auf meinem Nachttiſch.

Ich (ſehr ernſt und meine heimliche Freude verbergend)

Alſo eine Verſchwörung in optima forma. Warum aber dieſer Schreckſchuß?

Fünftes. Kein Schreckſchuß, mein Herr. Hier iſt ein Engagementsantrag von Bremen.

Zweites. Hier von Hamburg.

Drittes. Ich beſitze einen Ruf nach Lübeck.

Erſtes. Ich nach Amſterdam und Frankfurt.

Viertes. Ich nach Wien und Büdingen.

Sechstes. Mir ſteht die Welt offen.

Ich. Sie wollen alſo nicht ſingen?

Tutti. Durchaus nicht.

Ich. Auch wenn ich bitte? an Ihr Ehrgefühl appellire und Ihnen die Unbilligkeit Ihrer Forderungen beweiſe?

Zweites (ironiſch). Wir ſind ja ſo entbehrlich.

Ich. Auch wenn ich Sie ermahne, die Folgen zu bedenken?

Drittes. Die hätten Sie bedenken ſollen.

Ich. Ich kann aber nun keine Oper geben. Das Inſtitut wird ſich auflöſen.

Erſtes (die Achſel zuckend). Es mag gerechte Strafe erdulden.

Viertes (ſpöttiſch). Ihre Recenſenten mögen aushelfen.

Ich. Auch nicht, wenn ich Ihre Forderungen erfülle?

Sechstes (muthiger gemacht). Auch dann nicht.

Fünftes. Oder Sie müßten dieſelben verdoppelt gewähren.

Zweites. Verdreifacht.

Tutti. Ja, das müßten Sie.

Ich (nach einer langen Pauſe, in der ich ſie halb triumphirend, halb mitleidig betrachte, und die Papiere in mein Pult verſchließe). Wohlan. Ich nehme Ihre Contracte an. Sie ſind Alle auf der Stelle entlaſſen. (Nachdem ich mich an den grellen Schattirungen ihres plötzlichen Erſtaunens ergötzt:) Nun — ich habe Ihre Wünſche erfüllt, und — Geſchäfte.

Erſtes (brutal). Sie haben gar nicht das Recht dazu.

Ich. Sie ſelbſt gaben es mir. Ihre Papiere liegen in meinem Pulte.

Alle (durcheinander in maleriſcher Verlegenheit, und Trotz erzwingend). Ich fordere Genugthuung. — Mir muß Gerechtigkeit werden. — Unſere Verdienſte. —

Ich. Gemach! — Sie fordern Gerechtigkeit? Sie war Ihnen lange vorenthalten, und ſoll Ihnen nun im reichſten Maaße werden. Ihre Verdienſte? Man wird Ihnen Gelegenheit geben, dieſelben ins glänzendſte Licht zu ſtellen. Leſen Sie.

Ich hielt ihnen mein Edict vor. Wie vom Blitz ge-

troffen ſtanden ſie da. Alle Theater geſchloſſen? Examina? lallten ſie. — — Unſere Uebereilung — Ihre Verwendung? —

Ich. Ich vermag Nichts, und werde mich ſelbſt dieſer Prüfung unterwerfen. Fühlen Sie ſich nur halb ſo, wie Sie ſich anmaßten, ſo kann es Ihnen nicht fehlen — aber ich dachte an die Arbeitshäuſer und Werkſtätten. Auf Wiederſehen!

In grenzenloſer Zerknirſchung, umſonſt Ermannung oder Trotz ſuchend, verließen ſie das Zimmer.

Wie eine anſtrömende Fluth überſchwemmte bald dieſe Nachricht alle Länder. Es konnte nicht fehlen, daß eine Revolution ausbrach, wie noch kein Zeitalter ſie geſehen. Plan- und geſchäftslos ſah man ganze Heere von Afterkünſtlern umherirren. Die wenigſten getrauten ſich nach den ihnen angewieſenen Examenſtädten aufzubrechen, obgleich man ihnen Reiſegeld verhieß. Viele thaten es mit Furcht und Zweifel. Wenige nur ſah man zufrieden lächelnd ihre Bündel ſchnüren. Dieſe Cataſtrophe war die Zeitung aller Zungen. Blätter lieferten die graſſeſten Tagesnovellen. Die Gerichtsſäle waren mit Klagenden, die Vorzimmer mit Supplicanten angefüllt. Man wies die Verzweifelnden achſelzuckend an ſich ſelbſt. Ich mußte meine Thür verrammeln gegen die Zudringlichen.

Mit Wolluſt ſah ich den Hochmuth ſich vor der Beſcheidenheit bücken, und mit zufriedenem Selbſtbewußtſein ſonſt gebeugte Männer einherwandeln.

Eines Tages erging ich mich in einſames Nachdenken vertieft. Die Ereigniſſe der vergangenen Zeit drängten ſich zuſammen. Ich war mächtig angeregt. Triumph und Bedauern ſtritten in der bewegten Bruſt; der Künſtler mit dem Menſchen. Da ſah ich mich plötzlich verirrt in eine unbekannte Gegend. Den Proſpect bildete der breite Fluß. Eine Trommel weckte mich aus meinen Phantaſien. Dahin zogen neugeworbene Recruten, und bei der Bagage blaſſe Marketenderweiber. «Herr Capellmeiſter!» tönte es in mein Ohr. Ich erkannte Viele. Mein Gott! es waren wohlbekannte Phyſiognomien, einſt unter der Schminke vor ſich ſelbſt erröthend. Sie wollten auf mich zuſtürzen, aber der Corporal wies ſie rauh zurück. Ich wandte meinen Blick, und mein Herz ſchlug lauter als die entfernte Trommel. Vor dieſem Anblick fliehend betrat mein eilender Fuß einen Hohlweg. Ich hörte über mir ein Hohngelächter und die Worte: «Ziele gut, der iſt an Allem Schuld.» Erſchrocken ſah ich auf, und zwei Räuber die Büchſen auf mich anſchlagen. Der eine war ein bekannter Schriftſteller, der andere ein Componiſt. Voll Entſetzen floh ich; die Kugeln pfiffen um

meinen Kopf. — Am Ende des Hohlwegs saß eine Bettlerin, einen Säugling an der Brust. «Wer bist Du, Mutter?» fragte ich, und eine kleine Gabe floß in ihre welke Hand. «Ich kann nirgends Engagement finden,» antwortete das Weib, «und sonst habe ich Nichts gelernt.» Meine Börse ihr lassend, verhüllte ich mein Gesicht, und mußte mich an eine Wand fest andrücken, um nicht überfahren zu werden von einem Phaeton, von sechs Goldfüchsen gezogen. Ich erkannte die fürstliche Livrée und zog meinen Hut. «Schönen Dank Capellmeisterchen!» tönte eine melodische Stimme mir zu. Ich hörte die Stimme schon öfter. Jetzt gehörte sie der Freundin unsers Souverains an. Dahin flog der Phaeton, und der Schmuz bespritzte mich und die Bettlerin. So aufs Neue gepeinigt, gelangte ich ins Freie. Einer meiner Gesänge empfing mich, von muntern Kehlen angestimmt. Ein fröhlich Häuflein zog wohlgemuth von dannen. Ich erkannte in ihnen Leute, die Etwas gelernt hatten. Sie erblickten mich und drückten mir dankbar die Hände. Das that mir wieder wohl; desto herzzerreißender aber war der Contrast, der sich von der andern Seite mir darbot. Eine ungeheure Menschenmasse im bunteſten Gemisch stürmte gleich einer Staubwolke daher. Die Costume aller Zeitalter und Charaktere bildeten die Masse. Nichts Einzelnes zu unterscheiden,

und doch das Ganze ſo entſchieden deutlich. Wie Spreu vor einer Windsbraut flog's an mir vorüber, mit fürchterlichem Geheul. Ein Weib mit einer Schlangengeißel trieb Alles zuſammen und vor ſich her in den Fluß, daß der dampfende Gäſcht gen Himmel ſpritzte. Das Weib war Nemeſis. Da hielt ich mich nicht länger mehr. «Halt' ein!» rief ich im Uebermaaß des Schmerzes. «Nimm mich, und ſchone der Armen! Ich bin der Schuldige, der ſich anmaßte, gegen die Natur zu kämpfen!!» Aber meine Stimme verhallte im Sturm des Jammers. — Jeder Augenblick verſchlang neue Opfer, und beſinnungslos ſtürzte ich zu Boden.

Als ich wieder zu mir ſelber kam, befand ich mich in meinem Bett — Perlen des Todesſchweißes auf meiner Stirn. Meine Familie ſtand beſorgt vor mir. «Du haſt lange und ſchwer geträumt,» ſagte meine Tochter Roſalie. «Geträumt?» lallte ich verwundert, und blickte zweifelhaft um mich. Ein Theaterdiener ſtand wartend in der Ecke, und fragte, wenn er Probe anſagen ſollte.

«Alles geträumt!» ſtotterte ich wehmüthig. — «O Kinder, ſo trauert mit mir, und — danket Gott!»

Rhapſodie über das Verhältniß des Tonſetzers zum Operndichter.

Entwickelt in einem Briefe des Operncomponiſten Raptus an ſeinen Dichter Dr. Gallimathias.

(Vorgeleſen im Muſeum.)

Edler Freund!

Ihre neueſte Expoſition, die ich mit großer Aufmerkſamkeit geleſen, und wieder geleſen habe, kann ich leider eben ſo wenig, wie alle vorhergegangenen brauchen. Ihre Dichtungen tragen noch alle Reifröcke und Alongeperrücken. Unſere Gluck's und Mozart's würden ihr Publicum allenfalls durch einen componirten Küchenzettel in Begeiſterung verſetzt haben. Wir aber, die wir weder Gluck's noch Mozart's ſind, und gewitzigt durch die Erfahrung der zehn letzten Luſtra, wir ſehen nun einmal ein Operngedicht mit ganz andern Augen an. Wir wollen, daß der Text der ſchwimmende Pudel ſei, der das ſinkende Kind über Waſſer halten ſoll. Ich weiß, Verehrter, Sie

lieben den Ruhm, und legen es darauf an, ſich als Lockvogel des lieben Publicums gedruckt an allen Straßenecken zu leſen. Sie möchten gar zu gern unſterblich werden. — Ach, auch ich kenne dieß herrſchende Fieber, das mich prickelt und ſtachelt in einſamen Nächten, wenn mich die Ahnungen des Höhern nicht ſchlafen laſſen, und ich keine muſikaliſchen Gedanken finden kann, ſie auszudrücken.

Sie müſſen einen andern Weg einſchlagen, und da Sie nun einmal darauf verſeſſen ſind, eine Oper für mich zu dichten, d. h. über meine Schultern den Helikon zu erklimmen, ſo will ich Ihnen wenigſtens die Ingredienzien zu dieſer Opernunſterblichkeit geben.

Zuvor aber einige gute Lehren im Allgemeinen: Ein Operndichter unſerer Tage muß hauptſächlich dahin trachten, neu zu ſein. Darunter verſtehe ich nun eigentlich Nichts weiter, als alte Puppen neu aufzuputzen, wie es z. B. ökonomiſche Hausmütter am Weihnachtsabend machen. Wie es nun der Operndichter anfangen ſoll, ältere ſchon mit Glück producirte Situationen ſo wirkſam anzubringen, daß ſie an nichts ſchon Dageweſenes erinnern, folglich als complet neu erſcheinen, das iſt ſeine Sache.

Beſuchen Sie nur fleißig unſere neuern und neueſten Opern, und die Muſter, nach denen Sie ſich bil-

den können, wird Ihr Scharfblick ſchon herauszufinden wiſſen.

Beſtändiger Wechſel der Ereigniſſe, welche, romantiſch verwickelt und verwirrt gelöſt, die ſogenannte Handlung bilden, ſoll zunächſt ſein wichtigſtes Augenmerk ſein. Schatten muß mit Licht im Kampfe liegen, Schroffes mit Zartem, Laſter mit Tugend. Wie effectvoll läßt z. B. Scribe in ſeiner «Stummen von Portici» das Getöſe der Verſchwörung durch ein Gebet unterbrechen, damit nur der Teufel nachher mit deſto ärgerm Eclat wieder losbrechen könne. Nicht minder halte der Dichter die Abwechſelung impoſanter Coſtume und Decorationen im Auge. Ihr Vorgänger Schiller ſagt ja: Der goldne Reif erhebe den Edelſtein; je alterthümlicher dabei, deſto anziehender für unſer Jahrhundert. Ritterliche Geſinnungen im Frack liegen außer dem Bereiche unſerer Faſſungskraft. Dieſelben Perſonen, länger als 20 Minuten auf der Bühne, machen Langeweile. Auch vermeide er die unmittelbare Folge derſelben Gattung von Tonſtücken, beſonders die der Arien. Er nehme ältere Opern darin nicht als Norm an. Er ſorge beſonders für dankbare Abgänge. Er floskele nicht unnöthig hin und her, ſondern gebe mit jedem Wort einen gleich tüchtigen Begriff. Iſt der Dichter in Allem kurz, ſo darf der Componiſt deſto länger ſein. Wir hören für

unſer Leben gern zehnmal denſelben Gedanken muſikaliſch wiederholen. Er trage ſeine Leidenſchaften grell auf. Er gehe überall zum Aeußerſten, damit auch wir zu den äußerſten Mitteln greifen können. Sollte es ihm an attiſchem Salze gebrechen, ſo nehme er ſpaniſchen Pfeffer. Man verlangt ſchroffes Abſpringen fremder Tonarten und bizarrer Abweichungen. Es ſei ihm Nichts ſo heilig oder ſo verworfen, das nicht mit genialer Leichtigkeit aus ſeiner Feder flöſſe. Er mache die Mittel zum Zweck. Beſonders ſuche er jene krampfhafte Spannung zu erhalten, wodurch das Intereſſe an dem Stück, auch wenn es Nichts taugt, geſteigert wird. Vor dem Sinken der Gardine darf Niemand wiſſen, was der Autor eigentlich gewollt habe. Oft iſt es ein Glück für ihn, wenn man es auch nachher nicht erfährt. Er vergeſſe nicht, daß eine Oper nur lang zu ſein braucht, wenn ſie nicht groß ſein kann. Die Dauer von 17 Viertelſtunden iſt ſo das rechte Maaß. Kurz, eine Oper, die jetzt gefallen ſoll, muß ein mixtum compositum von Unſinn, Gefühl und Laune ſein. Ja, ich ſage Ihnen, wenn es einem Dichter gelänge, alle Begebenheiten von Noah's Sündfluth bis auf unſere dramatiſche in den Zeitraum eines Operngedichtes zuſammenzudrängen, ſo wäre die Are gegeben, um welche ſich alle Componiſten freiwillig drehen würden. Die heterogenſten Dinge:

Triumph- und Trauerzüge, Scolien und Trenodien, ſchmachtende Cantilenen und barſche Räuberchöre, arcadiſche Tänze und Stiergefechte, Meeresſäuſeln, worauf ſich Barcarollen wiegen, Furien, gepeitſcht von Bravourarien, Schlachtgeſänge und Wiegenlieder, — Alles planlos durch einander geſchüttelt in dem Zaubertiegel Phantaſie, und die neue Welt ſteht blendend da vor dem entzückten Auge des Publicums. Und nun zur Grundidee unſers eigenen Textes, wozu die Muſik bereits in meinem Hirne ſpukt.

Vor allen Dingen brauche ich das in jeder Oper etwas mehr oder weniger übliche Perſonal, z. B. einen im Ganzen zärtlichen, darauf ſehr aufgebrachten, am Ende aber doch verſöhnlichen Vater. Eine unſchuldig mißhandelte, in Thränen ſchwimmende, zuletzt hochbeglückte Tochter als Prima-Donna. Eine Vertraute, Schweſter, Nebenbuhlerin oder dergl. als Altera Prima-Donna. Die Mütter ſind jetzt außer Mode. Einen ſüß-kecken, immer zum Fechten bereiten, höchſt liebenswürdigen Primo-Amoroſo. Dann ein böſes, ſchürendes Princip, der Abadonna des Stücks, welcher unter Gewiſſensqualen mehre Acte lang triumphirt, und dann zur Hölle, oder wenigſtens in die Hände der Gerechtigkeit fährt. Auch bedarf ich einer naiven, ſentimentalen Braut als Soubrette, welche in antidiluvianiſchen

Balladen des Tages Begebenheiten vorbereitet. Der Bräutigam kann auch hier ein luſtiger Gimpel ſein.

Dann brauche ich eine myſtiſch-myſteriöſe Perſon, die verhüllt im Finſtern umherſchleicht, und eigentlich das Schickſal ſpielt. Irgend ein imperator loci, der am Schluſſe mit Bequemlichkeit die Tugend belohnt. Hier wird nur wenig oder gar kein Organ verlangt. Und ſo hätte ich meine Stimmenvermiſchung ſo ziemlich beiſammen.

Was Anzahl und Gattung der Tonſtücke betrifft, ſo müſſen Sie nothwendig jeder Hauptperſon eine große Arie dichten. Dieſe Sitte iſt nun einmal durch den Gebrauch geheiligt, der unſer aller Tyrann iſt. Dann muß ich ferner haben: 2 Cavatinen, 1 Barcarolle, ein Viertelduzend Arietten, Gelegenheit zu einem Harfenſolo und einer ſtrengen Fuge, mehre Recitative, 1 Canon, 5 Duette, 2 Romanzen zur Zither, 1 Trinklied, worin die Handlung balancirt, 1 Polonaiſe, worin ſie wieder fortſchreitet, einige ſublime Enſembleſtücke und ein Halbduzend brillanter Finale's. Großartige Introductionen, ſowie auch ſichtbare und unſichtbare Chöre, doppelte über- und unterirdiſche Orcheſter gehören zu den ſtillſchweigenden Bedingungen. Was Sie an Ballets, Märſchen, Gewittern, Bataillen, Chorälen und Gaſſenhauern

auftreiben können, überlasse ich ebenfalls Ihrer eigenen Erfindungsgabe.

Dabei bitte ich, von Ihrem länglichen Versmaaß abzuweichen, damit ich volksthümliche Cabaletten anbringen kann, nach deren unvergeßlichen Melodien die buntgeschmückte Wiese von Bändern und Blumen auf den Hüten unserer Damen sich metrisch-tändelnd wiegen könne. Ein solches zarte, köstliche Blumengewoge schien mir von jeher das Signal der beneidenswerthesten Unsterblichkeit. Je kürzer überhaupt die Versfüße, desto faßlichere Weisen gestatten sie für Custoden und Liebhaber; und ach! Sie glauben nicht, Wertheſter, wie wohl es thut und erhebt, wenn wir uns wiederkäuen und profaniren hören auf verstimmten Drehorgeln, unter dem dissonirenden Geplärre einer heiserń Meßstimme, oder wenn wir im Vorübergehen unsern Obolum in die Hand eines blinden Geigers spenden, der uns so eben absingt und den göttlichen Geber nicht ahnet; oder wenn wir unsere anmuthigsten Weisen in Walzer und Galopaden verzerrt wiederfinden, und vor Entzücken selbst fast mittanzen möchten im beseligenden Rausche echter Volksthümlichkeit. — Von obengenannten nothwendigen Uebeln nun scheint mir die Beobachtung von Zeit- und Orteinheit das Unentbehrlichste. Ein resignirter Dichter jedoch muß sich auch in Alles zu finden wissen.

Nun, Freundchen, geht's an verblüffende Scenerien, wobei ich Ihnen nicht minder beiſtehen werde, wie es einem treuen Führer in der Wüſte ziemt.

Mein zweiter Act z. B. muß durchaus mit einer Seeſchlacht enden, wobei auftauchende Alligatoren und in die Luft geſprengte Pulverfäſſer ſich ſehr effectvoll ausnehmen müſſen. Im vierten Act bringen Sie mir ja einen Nachtigallenhain an. Ich habe dazu ſchon ein Tonſtück von 72 Flöten componirt, und der Primo uomo ſitzt in einer Laube und ſpeiſt Ameiſeneier.

Der fünfte Act ſchließe ja an einem Badeorte; des Amoroſen Herz ſei dreigetheilt, in Liebe, Pharao und Roulette. Nach einem fürchterlich moraliſchen Kampf mit ſich ſelbſt, entſchließt er ſich endlich fürs Letzte. Er ſetzt die Geliebte aufs Spiel und ſingt auf einer gefälligen Cadenz das verhängnißvolle: «Va banque!» — Nun tritt der Moment myſteriöſer Spannung ein, der in einem Paukenwirbel alle Herzen krampfhaft zuſammenſchnürt. Todesſtille herrſcht in einer Generalpauſe. Endlich ruft der Croupier: «Rien ne va plus!» und der Vorhang fällt. — Die Entwickelung veranlaſſen Sie in einigen Unterabtheilungen.

Der ſechste Act führt dem Publicum eine Hinrichtung vor. Am allerliebſten wäre es mir, wenn unſer Tyrann

vor den Augen der Zuſchauer rhythmiſch geviertheilt würde. Das iſt neu, ganz neu. Einen vierſtimmigen Canon von Henkersknechten habe ich dazu ſchon in petto. Sobald ein Glied glücklich abgelöſt, fällt eine neue Stimme ein. Aber ſo unmittelbar, daß kaum mein neu erfundener Accord, der alles Gräßliche in ſich vereint, was je dramatiſche Verzweiflung geliefert, daß dieſer neue Accord kaum Zeit hat, ſich aufzulöſen, ſo muß auch ſchon die Bühne in ein Wonnemeer verwandelt ſein, worin das ganze Perſonal ſchwimmt. Die Neuvermählten fahren auf einem Delphin davon, und unter einem Regen von Roſenöl rollt die Gardine herunter. Sturm, Hagel und Wetter liefert die Galerie. Meine Muſik ſoll hier ſo ätheriſch mild werden, daß jeder Ton ſich in ein blendendes Nichts aufzulöſen ſcheint, und von der ganzen Oper nur ein heiliger blauer Dunſt übrig bleibt. Das Publicum aber muß in einen ſolchen Zuſtand verſetzt ſein, daß alle ſeine Pulſe in ein einziges großes Herz zuſammenſchlagen, und es im Wirrwarr großartiger Gefühle und Zweifel ſein Urtheil erſt am andern Morgen aus authentiſchen Kritiken zu ſchöpfen wagt.

Bereiten Sie dieſe Argumente in Ihrem Texte vor, und machen Sie ſich Göthe's Wahlſpruch dabei eigen:

»Wer Vieles bringt, wird Allen Etwas bringen,
Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus.«

Obgleich Ihnen, verehrter Doctor, die geſchickte Miſchung und Vertheilung aller dieſer Stoffe wie billig überlaſſen bleibt, ſo möchte ich Ihnen dennoch den Vorſchlag thun, daß meine Oper mit einem Treibjagen begönne. Die Jagd nach Effect wird ſomit gleich a priori entſchuldigt. Eine herrliche Tonmalerei gäbe dabei das Halloh der Jäger und Treiber, diverſes Hundegebell, Hörnerſchall, Roſſewiehern, Peitſchenknall und das Aechzen der ſchuldlos erwürgten Thiere. Auch muß die Aufmerkſamkeit auf etwas Totales gerichtet werden. Zur Erholung des Trommelfells, wie zur Beruhigung der Gemüther, kann gleich darauf eine Kirchenmuſik intonirt werden, und des Contraſtes wegen dürfte darauf ein kleiner Meuchelmord nicht ſchaden.

Aber von nun an ſind Sie, mein Werther, auch ganz Ihr eigener Herr, und haben Sie ſich durch alle dieſe Labyrinthe muthig hindurchgewunden, ſo gewinnt jetzt erſt Ihr Schöpfungsvermögen den eigentlichen Spielraum. Sie dürfen mit Vaterflüchen, Feuerwerken, Ohnmachten, Tänzen, Dolchſtößen, Hochzeiten, Verſchwörungen im Zwielicht und Myſtificationen im Dunkeln nach Belieben ſchalten und walten. — Der Componiſt darf ſeinem Dichter nie Feſſeln anlegen; Beide ſollen aber nicht vergeſſen, daß Convenienz und Zeitgeſchmack ihre gebietenden Herren ſind, gegen die man Nichts einwenden darf.

Sind Sie mit der Zuſammenſtellung dieſer Motive glücklich zu Stande gekommen, dann machen Sie ſich an Handlung, oder beſſer noch — unſer Publicum mag ſelbſt dem Texte eine beliebige Handlung unterlegen.

Und nun reiten Sie friſch, wie Vater Wieland, ins alte romantiſche Land, und auch um Ihren entfeſſelten Buſen, mein holder Dr. Gallimathias, ſchlinge ſich das Band des holden Wahnſinns.

Blick auf den Zuſtand der deutſchen Oper.

Deutſchland, unzärtliche Mutter,
Stets dem Ausland hold!

A. W. Schlegel.

Die Oper iſt nun einmal das Brot für den hungernden Geiſt der Nation; alles Andere: die Symphonie, das Quartett u. ſ. w. wird als entbehrliche Zuſpeiſe genoſſen; ſie iſt zum einzig nährenden Stoff für den Magen des ſogenannten guten Geſchmacks geworden; deßwegen aber ſollte ſie wenigſtens auch einen feſten Standpunct der Anſicht und des Urtheils führen. Hat nun das unſere Oper gethan? Hat ſie die Anſprüche erfüllt, welche ein deutſches Publicum an ſein deutſches Theater zu machen berechtigt iſt? — Von der Nationalität will ich ſchweigen, denn ſie gehört in Beziehung dieſer Frage zu den frommen Wünſchen. Aber angenommen, daß das frankfurter Opernrepertoir eines der reichhaltigſten in Deutſchland ſei, ſo kann das Verhältniß unſeres

Opernzuſtandes ſehr wohl als Maaßſtab für alle jene deutſchen Städte gelten, auf deren Bühnen drei Nationen um die Palme ringen. Statt aller Antwort ſage ich, daß die Opernfluth des verfloſſenen Jahres nur ſieben original-deutſche Opern und zwei deutſche Operetten auswarf, nämlich: den Freiſchützen, die Euryanthe, den Fauſt, Adlers Horſt, die Zauberflöte, die Entführung, den Templer; den Beſuch im Irrenhauſe und Adrian van Oſtade. Obgleich Opern, wie z. B. Camille, Richard Löwenherz, Armand, die Veſtalin, Don Juan, Titus und ähnliche, mehr oder weniger deutſche Phyſiognomien tragen, ſo müſſen wir ihr Erſcheinen auf der deutſchen Bühne doch erſt mangelhaften Ueberſetzungen verdanken. Ich aber rede von ſolchen, die über urſprünglich deutſche Texte geſchrieben ſind, und keine ſpitzfindige Auslegung über ihr Deutſchthum veranlaſſen können, und behaupte, daß bei dem Fortſchreiten des Krebsgangs in der deutſchen Schule, ehe ein Jahrzehend vergangen, unſere Bühnen, unſere Sänger und unſer Publicum total entdeutſcht ſein werden.

Man könnte ſagen, daß die deutſche Oper ja kein Glück mache, und daß der Mangel an vaterländiſchen Componiſten die Partituren-Völkerwanderung nothwendig mache, wenn wir auf eigenem Grund und Boden nicht verhungern wollen.

Aber Beides iſt nichtig. Denn daß die deutſche Oper allerdings noch eine ſympathetiſche Saite im deutſchen Gemüth anſchlägt, beweiſen die wenigen, die ſich auf unſern Repertoiren erhalten. Und doch geben dieſe wenigen Opern nicht den Maaßſtab der Beurtheilung für die Maſſe derer, die ſich nicht aus den Feſſeln zu reißen vermögen, welche Politik, deutſche Gleichgiltigkeit, Eiferſucht oder Mißgunſt um ſie ſchlingen. Denn wer zählt die dramatiſchen Werke in Deutſchland, die, im Staube vergraben liegend, lebendigen Mumien gleichen?

Es fehlt mithin nicht an deutſchen Opern, deren Gedichte für das ſchauluſtige Publicum ſchwerlich weniger intereſſant ſein können, als die mit dem Abracadabra geſtempelten der Italiener, und deren Muſik man kennen zu lernen ſich nicht bemüht. Aber es fehlt am Glauben daran, und am Willen, ſie der Wiege oder dem Aſchenkruge zu entreißen, oder — hat man ſich endlich einmal überwunden, das ſchwere «fiat» von der Bruſt zu wälzen, ſo iſt der Halbheller ein zu ſaures Opfer für dieſen großmüthigen Entſchluß. Man behängt die vaterländiſche Muſe aus Patriotismus mit armſeligen Lumpen, während der renommiſtiſche Fremdling gleich a priori durch ein Ueberbot an Pracht der Ausſtattung beſticht, und man bedenkt nicht, daß für den Zuſtand unſerer Intelligenz es gerade ſehr nöthig wäre, durch

etwas Exteriöſes der Handlung wenigſtens ſo lange Intereſſe einzuflößen, bis die allerdings tiefer liegende Muſik der Deutſchen Wurzel gefaßt habe.

Wir ſind ſo gern Nachäffer fremder Sitten und Gebräuche, nur darin ſind wir es nicht, daß wir unſere Talente beſchützen, ſie hervorziehen und pflegen. Wir überbieten die Moden unſerer ſüdlichen Nachbarn, aber wir unterlaſſen ihre Tugenden.

Dem zweiten Einwurf begegne ich wol am ſchlagendſten, wenn ich geradezu unſere deutſchen Componiſten nenne, die als Repräſentanten der deutſchen Schule gewiß im Stande wären, ihrer Muſe ein Vaterland wiederzugeben.

Wem wären folgende Namen von gutem Klange unbekannt, wenn ich unter unſern ausgezeichnetſten Meiſtern einen Spohr, Ries, André, Marſchner, Kreuzer, Lindpaintner, Eberwein, Weigl, Aloys Schmitt, Reiſſiger, Xaver Schnyder von Wartenſee, Hummel, Lobe, Löwe, Mendelſohn, Schneider, Meyerbeer, Lachner, Methfeſſel, Guhr, Eiblinger, Wolfram, Gläſer, Dorn, Mozart (Sohn), Neukomm, Hauptmann, Hiller, Siber citire, die größtentheils ſelbſt deutſche Opern ſchufen, und deren Wiſſen und Talente Bürge ſein ſollten für einen heraufzubeſchwörenden Gemeingeiſt im muſikaliſchen Deutſchland, wenn — der Egoismus nicht wäre?

Aber die Erfahrung lehrt, daß bisher blos die Herren Capellmeiſter und Orcheſterdirectoren ſich in einem ſtillſchweigenden Bunde politiſch unterſtützen wegen des «manus manum lavat», daß faſt alle Opern von Orcheſterdirectoren geſchrieben ſind, und nicht leicht eine andere deutſche Partitur außer dieſem Bereich nur geprüft, vielweniger angenommen wird; oder man müßte die Ueberzeugung haben, daß ſie ſchon die Dardanellen aller norddeutſchen Bühnen glücklich paſſirt habe. Wie ſoll da ein Talent entwickelt werden, das nicht vor dem Parnaß des Souffleurlochs zu ſtehen das Glück hat, oder nicht die Mittel beſitzt, durch goldnen Dietrich ſich Bahn zu brechen!! Mit welchem Muthe ſoll der deutſche Muſenfreund die Feder anſetzen, wenn er ſchon im voraus überzeugt iſt, daß die Wiege jedes Gedankens zugleich auch deſſen Grab wird; wenn er weiß, daß Unterdrückung jeder Art das Wachsthum des jungen deutſchen Talentes hemmt, während andere Nationen ihre Dichterfunken zur Flamme anfachen; wenn er endlich weiß, daß, ehe noch der Vorhang aufrollt, ſeine Muſik ſchon durch ein Vorurtheil verdammt iſt, und die wohllöbliche Kritik ſchon die Feder geſpitzt hat, die courſiven Prädicate: ſteif, gelehrt, berechnet, ſchwülſtig ꝛc. auch auf ſeine Oper pflichtſchuldigſt anzuwenden, obgleich ſie (die Kritik) in der Regel keine Note verſteht, und ihre

Unmündigkeit ohne weiteres auf den Dreifuß ſetzt, dem unſere edeln Coterien (aus guten Gründen) auch redlich nachbeten. Noch einmal: Wo ſoll bei ſo viel herabziehendem Blei der fröhliche Aufſchwung, das Vertrauen auf eigene Kraft, der ſichere friſche Blick des Genius gedeihen?

Wie viel deutſche Componiſten ſind im Lethe vergangen, unſcheinbar, ungekannt mit ihren Werken? Ich will nur einige der Vielen nennen, die kaum noch in der Erinnerung weniger Künſtler leben, aber nie bis zur Popularität dringen konnten, z. B. einen Kanne, Kuhlau, Zelter, Kunze, — Letzterer ein Componiſt allererſten Ranges. Himmel, der liebliche Componiſt der «Fanchon», hat eine vortreffliche Oper: «die Sylphen» geſchrieben, welche Deutſchland zu ſeiner Schande von ſich wies, weil ſie in Wien und Berlin durchfallen mußte!! Danzi's komiſche Oper: «die Mitternachtsſtunde» in Text und Muſik gleich vortrefflich, iſt gänzlich unbekannt, obgleich von beiden Opern Clavierauszüge exiſtiren. Wie Viele leben unter uns, mit dem Beruf des Autors in der Bruſt, und ſchreiben von ihrem innern Genius getrieben, und ihre Werke liegen überſtäubt, verachtet, zerriſſen, nicht vom Gebrauche, ſondern von den Rückſendungen. Wie mancher edle Geiſt geht auf dieſem Wege zu Grunde.

Ob wol Mancher der obengenannten Meiſter im Stillen darüber mitſeufzt?! — Der Männer wie Keßler und Deſtreich, die voll Talent und tiefem Studium in meiner Vaterſtadt verſauern, zählt Deutſchland Tauſende. Ich möchte ſie heimliche Barden nennen.

Und ſollte das Land, das ausſchließlich die Symphonie mit ihren tauſendfältig charakteriſtiſchen Erſcheinungen gebiert, nicht auch die Oper ſäugen können, die Oper im Vollbegriff aller an ſie zu machenden Anſprüche?

Es umſchlinge nur ein allgemeiner Bund die deutſchen Componiſten; man verbanne ein gewiſſes Monopol! Man erforſche den vaterländiſchen Geiſt, man nähre ihn, wo er ſich zeige, und Deutſchland würde das blühendſte aller Muſenländer ſein, ſo reich an harmoniſchem Mark, wie am Adel der Melodie; es würde in allen Formen der Mannigfaltigkeit den herabgezogenen Muſikſinn der deutſchen Nation wieder zu erheben wiſſen, es würde Muſik wieder zur edeln Himmelstochter umſchaffen.

Zur Naturgeſchichte vieler Tenoriſten.

Wir leben in der Zeit der Eiſenbahnen, der Sonnenmikroſcope, der Monumente, der Contractbrüche, der Actiengeſellſchaften, der Muſikfeſte, der Journaliſtik, der Kleinkinderſchulen und — eines enormen Tenoriſtenmangels. Dieſer Mangel erzeugt Ueberfluß an untergeordneten Organen, die in der Opernwelt dominiren; er erzeugt Ueberſchätzung, Arroganz und verhältnißloſe Anſprüche, erzeugt tauſenderlei Störungen und Lücken im Gebiete der Tonkunſt, bildet Parteien, Factionen, und wirft der Kritik einen ewigen Fehdehandſchuh hin. Wir heben ihn auf, und der erſte Streich, den wir führen, dringe tief ins Herz der — Wahrheit. Herr A. z. B. könnte ruhig ſein Pfeifchen ſchmauchen im väterlichen Hauſe bis an ſein fröhliches Ende, er könnte ſein Liedchen ſingen zur eigenen Herzerhebung und Freude ſeiner Nachbarn. Aber der erſte Ton, den man von ihm vernimmt, wird auch gleich zum Schwanenliede

seines ſtillen und zufriedenen Bürgerglücks. B. hört ihn, iſt entzückt, holt C. und D. zu Zeugen herbei. A. muß ſein Liedchen wiederholen; die Auditoren rennen davon wie beſeſſen, und wie ein Haidebrand verbreitet ſich die Geſchichte von Herrn A. — Mein Gott, heißt es, welch ein Glück wird er machen! Wie? — hat er den Stein der Weiſen gefunden, oder nimmt ihn eine reiche Frau? Iſt er beim Finanzweſen angeſtellt oder beim Kammergericht? — Ei, was Anſtellung! A. braucht keine Anſtellung; er wird ſich ſchon ſelbſt anſtellen, und das dumm genug. Kurz, A. hat eine Tenorſtimme! — «Da müſſen Sie zum Theater gehen,» heißt es dann überall, «und das ſchleunigſt, ehe Sie wieder zur Beſinnung kommen. Sie ſingen das hohe B mit Bruſt, ſind von kleiner ſtämmiger Natur, und folglich zum Primo-Amoroſo geboren. Sie ſind eine Prachtausgabe in Taſchenformat.» — Von der Stunde an wird A. verwirrt. Sein ehr- und genügſames Gewerbe ekelt ihn an — er geht bei Tag herum wie der Nachtwandler Joſari, träumt von Glanz, Ruhm, Kränzen, Schätzen, einem ſorgloſen Leben, und es dauert nicht lange, ſo beſucht ihn Herr C. — «Welche Ehre, Herr Muſikdirector!...» — A. wird alſo examinirt. In einer halben Stunde iſt Alles abgethan. C. iſt entzückt von der Wunderſtimme. «Zum Theater, zum Theater, Freund-

chen!» ruft er außer ſich, und küßt ihn. — «Ich möchte wohl,» heißt es darauf mit kokettirter Beſcheidenheit, «aber ich kenne noch keine Note.» — «Was Noten!» meint E. — «Lappalien! Die Lerchen und Nachtigallen kennen auch keine und haben doch das größte Publicum. Sie haben unter den hundert Erforderniſſen, woraus die Rubini hervorgehen, neunundneunzig, d. h. Stimme; das Fehlende geben die Breter. Wir haben gerade jetzt einen Achilles nöthig. Ich brüte Sie aus, und es ſoll Ihnen kein Menſch anhören, daß Sie noch vor vier Wochen ein rohes Ei waren...» Der Contract wird abgeſchloſſen, das Bündelchen geſchnürt, die bethörten Eltern ſegnen den neuen Dädalus, und nach den Grundſätzen der modernen Schule aufgeſtutzt, betritt der Gliedermann den Parnaß. Die humane Kritik hat gehöriger Weiſe eine allgemeine Spannung vorbereitet, und es konnte nicht fehlen, daß jeder armsdicke Ton, jeder eingeſtrichene Schrei, daß jedes affectirte Melisma die Blitze waren, worauf die Beifallsdonner brüllten. Was zum geiſtigen Leben führen ſoll, wird zum geiſtigen Todtſchlag. Vox populi, vox Dei! O du mißverſtandener, mißbrauchter Spruch. «Hat mir nicht dieſes ganze Volk entgegengejubelt?» raiſonnirt A. «War dieſer Jubel nicht auch Gottes Stimme? Alſo bin ich ein von Gott Berufener, bin ein Sänger di gran car-

tello!...» Kraft dieſes Kernſchluſſes nun und des Honiggiftes der Journale — denn Recenſionen ſind das Einzige, was A. vom Blatt lieſt — zerren ihn Theaterverhältniſſe und Egoismus von einer Gran-casco-Partie zur andern.... Der Kampf mit der eigenen Unbehilflichkeit währt aber nur eine Zeitlang, und die Erinnyen ſchlummern nicht ewig. Das Publicum wird es endlich müde, nur Stimme, nichts als Stimme zu hören, und darauf immer neue vergebliche Hoffnungen zu bauen, ſeine Protectoren, beſtändig leeres Stroh zu dreſchen. Alle kommen endlich doch dahinter, daß Herrn A. das hundertſte Ingredienz fehlt: Talent, Geſchmack, Gefühl, Herz, Gemüth, Geiſt, oder wie wir das belebende Princip nennen wollen. — Um nun die Erleuchtung voll zu machen, kommt ein Veteran daher. Er hat als Knabe Naumann's und Bach's Motetten vor den Häuſern mitgeſungen; er war ſchon durch und durch muſikaliſch, als er, ein ſchüchterner, wenig beachteter Jüngling, der Bühne von der Pike auf diente, — erſt Lanzenträger, dann Ritter wurde; — er wuchs auf den Bretern zollweis zum Rieſen, allein durch die Protection der innewohnenden Kraft. Seine Principien, ihm ins Blut getreten, zerſchmolzen mit ſeiner tiefſten Empfindung. Obgleich er ſeine Stimme ſchon überlebt hatte, flog dennoch ſein Ruf fortwährend von Pol zu

Pol. Er siegte mit 1 gegen 99. — A. aber hatte angefangen, wo Jener aufhörte. Seine erste Rolle war sein Testament, seine letzte sein Taufschein. Er hätte honorig aufhören können, wo Jener anfing. Aber nein! Lieber der gebildeten Kunst entsagen, als eingebildeter Ehre. Wer wird auch Sclave sein wollen, wo man König sein kann? Wieder von vorne anzufangen, fühlte sich A. zu stolz. Das falsche Klappergold klebte bereits an seiner Seele fest, und mit dem Aufgebot aller seiner Kräfte flog er von Forum zu Forum. Er fand überall 10 Bewunderer, 100 Achselzucker und 1000 Verdammer. Er flog immer weiter und rascher, um das Walhalla zu suchen, wo Undank und Cabale ihn nicht verfolgten. Umsonst! Er floh seinen eigenen Schatten, und vergaß den unsichtbaren Geist der einigen Wahrheit, der vor ihm herzog. — Nun verließ den Armen sein Muth, denn — seine Stimme verließ ihn. Sie wurde, ehe er es ahnete, das nothwendig frühe Opfer gesetzloser Entwickelung, und andere Stützpuncte hatte er ja nicht. Die Verzweiflung, der Krampf der Anstrengung ward zum galoppirenden Tode für seine so glänzend begonnene Laufbahn; und das Ende von dem Liede? ... Der junge Gott wurde ein alter Collectant.

Apostrophe,

als ein Neuling seinen ersten dramatischen Ausflug als Othello gemacht hatte.

....Und Jedermann war gespannt, ihn zu hören, den Vielversprechenden, der unserer Oper den alten Glanz wiedergeben sollte. Herr *** also begann seinen Dies criticus, und machte auch gleich so ziemlich Alles durch, was einem gefeierten Mimen nur innerhalb zehn Viertelstunden auf der Bühne passiren kann. Er wurde zweimal gerufen, bei jeder Nummer rasend applaudirt — und mußte einige Kraftstellen sogar wiederholen. Selbst einige Opponenten (hier nie ohne dieß) wurden gehörig überklatscht. — Aber der aufgeputzte Mann in der orientalischen Jacke dauerte mich herzlich. Sein ganzes Künstlerleben liegt klar vor meinen Augen, — und obgleich ich kein Seher bin, so leiht mir doch Er-

fahrung ihre Millionen Augen, und — Ohren habe ich dazu. Die Leute ſchlagen die Hände in einander bis ſie aufſchwellen; das nennen ſie Beifallsbezeigungen; — ich ſchlage die Hände über den Kopf zuſammen. Der Vorhang fällt; ein wüthender Schrei füllt die Hallen, und wäre in dem Augenblick ein Fremder ins Parterre getreten, er hätte glauben müſſen, wenigſtens ſeien Mozart und Beethoven aus ihren Gräbern auferſtanden. Daß der Neuling nicht auf Händen nach Hauſe getragen wurde, iſt Alles. Aber das thut Nichts: «Einſam iſt er nicht alleine.» Tauſend Empfindungen des Ehrgeizes und der Eitelkeit begleiten ihn, und ſchwindelnd von dem unendlichen Ruhme wälzt er ſchon in ſeiner Phantaſie Berge auf Berge, den Olympos zu erſtürmen. Ich ſehe ihn beflügelten Schrittes aus dem Theater eilen; ich folge ihm nach, — es darf keine Secunde verſäumt werden — erreiche mit ihm ſein verſchwiegenes Gemach, ſetze mich zu ihm aufs Sofa, ergreife ſeine beiden Hände, blicke ihm treuherzig ins Auge und ſpreche: «Sie kennen mich nicht, — aber ich meine es redlich mit Ihnen und bin Ihnen nachgeeilt, um Ihnen den Abgrund zu zeigen, den Sie glauben tändelnd überſchreiten zu können. — Aber an dieſem Rande ſtanden Viele ſo wie Sie heute, und taumelten hinein. Es iſt wahr, Sie haben eine tüchtige Tenorſtimme, Sie ſingen mit Bruſt

das große und das eingeſtrichene A.; Sie beſitzen Kraft, Biegſamkeit, ja ſogar Anlagen zur Bravour; Sie haben einen kräftigen Körperbau, der auf Ausdauer ſchließen läßt. Ob Sie jung und ſchön ſind, weiß ich nicht, da man Sie angeſchwärzt hat. Alles dieß haben Sie voraus von der guten Mutter Natur, die blindlings ihre Gaben ſpendet. Die ſoliden Materialien liegen bereit, aber dieſe bilden noch keinen Bau. Doch Singen, mein Beſter, was man Singen heißt, können Sie noch nicht, auch nicht gehen und ſtehen. Denken Sie ſich einen formloſen Marmorblock, in antike Gewänder gehüllt, die goldne Leier daran gefeſſelt, und den Lorber oben drauf — wie gefiele Ihnen das Bild? — Man hat Sie da hinausgeſtellt auf das öffentliche Forum, aber nicht in der Abſicht für Ihr Beſtes, — ſondern um die letzten Zuckungen einer fieberkranken Oper noch ein Weilchen aufzuhalten. Man hat Sie mit Jubel gekrönt, mit Beifall überſchüttet. Aber das war ſchon prädeſtinirt, ehe Sie auftraten; das galt nicht Ihrem Verdienſte, denn Sie haben noch keines. Sie fangen gerade da an, wo unſere Veteranen aufhören. Eine Steigerung für Sie liegt nothwendigerweiſe nur in dem Krebsgange. Sie werden da aufhören müſſen, wo Jene anfingen. Die theatraliſche Geſchichte wimmelt von Belegen dieſer Art. Das neueſte warnendſte Beiſpiel gab

erſt jüngſt einer Ihrer Collegen *). Man wäſcht eher einen Mohren weiß, als ein Publicum. Es liegt in Aller Intereſſen, Sie jetzt zu heben, aber man wird wenig danach fragen, wenn Sie gefallen ſind. Auf dieſer forcirten Höhe ſich zu erhalten, iſt nun Ihr Werk. Deßhalb bin ich Ihnen nachgeeilt. Laſſen Sie ſich nicht verblenden! Wollen Sie größer werden wie Ihr Name, ſo bilden Sie ſich ein, noch gar Nichts zu ſein. «Nicht unbedingt ſpendet die Natur dem Sterblichen ihre Schätze.» Hier iſt das einfache Recept: Peter Winter's Geſangſchule, oder die des pariſer Conſervatoire's; Noten treffen lernen, damit die nürnberger Trichter nicht allzutheuer werden; Bildung des Gehörs und des Memoriums; gute Lecture zur Läuterung der Begriffe, z. B. Seidel's Charinomos, Müller's Wiſſenſchaft der Tonkunſt, Fetis und Staffort's Geſchichte, Wendt's Zuſtand der Muſik, Engel's Mimik, Schmidt's Aphorismen, Thürnagel's neueſtes Buch über Schauſpielkunſt ꝛc., mit einem Worte, einen tüchtigen Führer angeſchafft, der von unten hinauf, aber nicht von oben herab docirt; Beſcheidenheit und Conſequenz, das ſind die Freikugeln, die überall treffen,

*) Herr ***, anfangs mit Jubel bis in die Wolken gehoben, unterlag kurze Zeit darauf ſchmählicher Mißhandlung!

ohne daß eine äffte. Probatum est, und nun den Kugelſegen:

Schütze, der im Dunkeln wacht,
Studium und Fleiß, habt Acht!
Segn' es ſieben neun und drei,
Daß der Künſtler tüchtig ſei.

Aber nun, mein Beſter, ſcheide ich von Ihnen, in der Hoffnung, daß Sie vernünftig genug ſein werden, mir nicht zu fluchen. Ich habe Ihnen das Köſtlichſte gegeben, was ein Menſch dem andern geben kann: — Wahrheit. Ich wollte Ihnen nicht wehe thun, wohl aber Sie vor Weh bewahren; und die beſten Pillen ſind ja bitter. Legen Sie dieſen Artikel an Ihr Herz; tragen Sie ihn unter dem Panzer, unter dem Frack und unter der Tunica. Er ſei Ihnen ein Veſicator gegen das Schlingkraut der Schmeichelei. Möge nie die Zeit kommen, wo die Rachegötter Sie erfaſſen — gleich Tauſenden, die guten Rath nicht beachten — und Sie dann auf dieſe Warnung mit fruchtloſen Folterthränen blicken müßten!

Stumme Danksagungen.

.....Und hier ist nun Zeit und Ort, einen seit einiger Zeit scharf eingerissenen Mißbrauch scharf zu rügen. Es ist die jedesmalige stumme Danksagung unserer Sänger nach erhaltenem Applaus. Hat man seit Iffland und Eckhof je dergleichen erlebt; oder hat diese neue Mode der wiener Theater alle andern angesteckt? Sind denn nicht der täuschungstörenden Ungereimtheiten genug in der Oper? ist — genau genommen — das Singen selbst nicht die größte darin? Aber das haben Jahrhunderte sanctionirt, und fällt jetzt nicht mehr auf. Man zerre aber neuen Unsinn nicht gewaltsam mit den Haaren herbei! Das Argument ist schwer genug für den Mimen, daß er den Darsteller über den Dargestellten vergessen mache. Er lasse sich durch kein Alarmzeichen des Beifalls oder des Tadels an den Erstern erinnern; er erinnere uns nicht daran. Er zerreiße nicht das magische Band, das uns oft — mühsam genug —

an die Scene bindet. Wir glauben an seine mächtige Dankbarkeit, auch wenn er sie nicht äußert. Sind wir doch auch von seinem ohnmächtigen Grimme überzeugt, wenn er gezischt, oder, was oft weit empfindlicher ist, wenn er ignorirt wird. Diese Bücklinge aber sind so störend als lächerlich. Saraſtro hat ſich z. B. hinter den Couliſſen nothwendig vorbereitet; er iſt nicht mehr Herr X. oder Herr U. Der Geiſt des Oſiris und der Iſis iſt über ihn gekommen. So aber, kaum hinausgetreten auf die erleuchtete Bahn einer dämmerigen Welt, ſegelt ihm der Beifall ſchon pränumerando entgegen, und herausgeriſſen «aus ſeinem holden Wahnſinn» — geſtört in ſeinem geiſtigen Experiment, gefallen aus ſeinen ſieben Himmeln idealer Träume, faſſen ihn die Wogen der proſaiſchen Gegenwart. Er verbeugt ſich ſtumm und tief, und — fort iſt die Illuſion, zerriſſen iſt der Iſis Schleier; geſchmeichelter Egoismus ſteht im modernen Frack vor uns. . . . Unter Schwanken und Wanken, unter tauſenderlei Privatempfindungen hat ſich Saraſtro endlich wieder zurechtgefunden, hat ſeine Würde und Hoheit aus allen Ecken wieder zuſammengekehrt. Da ertönt das verhängnißvolle, das heil- und unheilſchwere: «Doch» auf dem großen F, «doch geb' ich dir die Freiheit nicht!» — und der ganze dramatiſche Zuſammenhang iſt aufs Neue unterbrochen. Erden- und

Paradiesstürme verschlingen das Orchester, der arme Sarastro läßt Paminen stehen — verbeugt sich ein paarmal sehr devot, und in seinen Zügen, die sich zu dem Hohenpriester der Eingeweihten passen, wie gestickte Manschetten an der Faust eines Marc-Aurel, liest man die Worte: «Meinen verbindlichsten Dank, Verehrungswürdigste; ich werde mich bemühen, Dero Huld zu verdienen!» Alle Mitspielenden sind außer Fassung gebracht, sie sehen sich etwas einfältig an, und abermals weg ist die Täuschung. So geht das nun fort und fort, so schwebt der oder die Gefeierte an einem Abend immer zwischen einem Jahrtausend, und uns selbst ist dabei der edelste Genuß verdorben. Wir riskiren einmal, daß uns Herr Laureatus, falls eine dritte Gunstbezeigung mitten in einer Cadenz ausbrechen sollte, beim Culminationspuncte derselben Complimente macht, ohne im Stande zu sein, dem fortrollenden Räderwerke seiner Kehle Einhalt thun zu können. — Mein Gegenstand hat mich vielleicht vermessen gemacht. Aber wahr bleibt die darin enthaltene Wahrheit doch. Das Publicum thue, was es verantworten kann; der Künstler aber vergesse nicht, daß er — sich selbst vergessen muß!

Ueber muſikaliſches Urtheil.

(In Beziehung auf Bellini's Norma.)

Kundige nur gewinnt man ſogleich durch Worte der Wahrheit.
Weil die Kundigen ſtets auch die Gelehrigen ſind.

Voß.

Ehe die Töne dieſer Muſik an unſer Ohr gedrungen, iſt ihnen ſchon ein ſchmetternder Ruf vorangegangen; ein Ruf deſto zweideutiger, je weiter der Tarantelſtich italieniſcher Manier auch den ernſten Sinn des Deutſchen vergiftet hat. Berufe ſich wer da will auf den höchſten Richterſpruch der Generation, den nur die Zeit, die Schlichterin alles Reellen, zur Gottesſtimme erheben mag. Allgemeiner Beifall ſcheint mir immer ein Beweis der Mittelmäßigkeit, da das große Publicum, in dem Zuſtande ſeiner Bildung noch Kind, blos nach ſinnlichen Eindrücken empfindet und urtheilt. Anderer Eindrücke, wobei ſein Geiſt erſt vergleichen, und aus der Bemerkung eines Verhältniſſes oder Ebenmaaßes Vergnügen ſchöpfen muß, kann es nicht fähig ſein.

Wie oft ſteht ſelbſt der Muſiker von Fach dieſem Kindesalter näher als dem Mannesalter artiſtiſcher Bildung, weil noch ſinnliche Eindrücke allein ſein Urtheil beſtimmen!

Die Kenntniß der Kunſtgeſetze und deren zweckmäßige Anwendung lehrt uns die muſikaliſche Kritik. Sie iſt die Anwendung des Geſchmacks und der Grundſätze der geſunden Vernunft auf die Kunſt. Sie unterſcheidet das Schöne von dem Fehlerhaften, ſucht aus einzelnen Fällen allgemeine Grundſätze auf, und ſammelt daraus alle diejenigen Vorſchriften, durch deren Befolgung wir in den Stand geſetzt werden, unſerm Kunſtwerke jede Art von Schönheit zu geben, die wir zur Erreichung unſerer Abſicht für nöthig achten.

Aber nur ſehr Wenige vermögen ſich, wenn von Beurtheilung des Eindrucks muſikaliſcher Kunſtwerke die Rede iſt, zu einer Anſicht des Ganzen zu erheben. Einzelnes nur iſt es, was daran, oft unverſtändlich genug, gelobt oder getadelt wird. Dieſe oder jene frappante Modulation, — ſollte ſie auch aus der Luft gegriffen ſein, — dieſe oder jene einſchmeichelnde Melodie iſt es, die ihre Wirkung äußert. Heißt dieß aber wol etwas Anderes, als an Roms Peterskirche ſich über einen zierlichen Säulenknauf entzücken? — So kann, wenn gleich ein Publicum den lauteſten Beifall gibt, die wahre Kritik

ihn doch mit Grund versagen, und vielleicht früh oder spät selbst durch die Uebereinstimmung des Publicums, sobald es nämlich von seinem Vorurtheile zurückgekommen ist, oder das vorher so gütig aufgenommene Werk seine Neuheit verloren hat, ihr anfänglich so streng scheinendes, den allgemeinen Empfindungen so widersprechendes Urtheil, vollkommen gebilligt und bestätigt sehen. Wahn und Meinung werden von der Zeit vertilgt, aber den Ansprüchen der Natur drückt sie ihr Siegel auf *).

Wir wollen eingestehen, daß die Oper «Norma» die vorzüglichste der Bellini'schen Opern sei, sind aber weit entfernt, ihr nach dem großen Urtheil die Meisterschaft einzuräumen. Ein musikalisches Meisterwerk soll eine vollkommene Musik sein. Eine vollkommene Musik ist aber wol die, worin das größte Gewirre von einzelnen Tönen in das einfachste und reinste Maaß aufgeht, «daß die Verwirrung vollkommen harmonisch wird,» wie Shakspeare sagt.

Allein Verwirrung und Monotonie sind die Pole, worin die meisten unserer neuern dramatischen Tonschöpfungen sich wohl fühlen, wodurch sie zu imponiren suchen.

---

*) Opinionum commenta delet dies; naturae judicium confirmat.

Cicero.

Wenn viele unſerer ruhmgekrönten Hierophanten, anſtatt die Harmonie zur Grundlage der Melodie zu machen, welche ihren Ausdruck berichtigen, vermehren und beſtimmen ſoll, durch den Mißbrauch dieſer harmoniſchen Mittel (durch überhäufte, ſchwülſtige, chaotiſche Inſtrumentationen) die Melodien gleichſam verſchlingen, — ſo mag aus dieſem Grunde freilich ſchon Plato's Ausſpruch zu rechtfertigen ſein, wenn er die Inſtrumentalmuſik eine Sache ohne Bedeutung und einen Mißbrauch der Melodie nennt; oder Rouſſeau, wenn er ſie zu den barbariſchen und gothiſchen Erfindungen zählt, die der Muſik mehr ſchaden als nützen *).

Leider iſt's jetzt die Muſik, die in ihren Verirrungen den Stempel dieſer harmoniſchen Verwirrung trägt, — welche Frankreich und Deutſchland vergöttern! Als Gegenſatz erſcheint die italieniſche Manier. Sie ſcheint ſich zu dem zu bekennen, was Bürette behauptet: «daß die Alten keine Harmonie gekannt, und doch eine Muſik gehabt haben.» — Melodie iſt ihr Element, in welchem ſie alle Reize und Verführungen des oberflächlichen muſikaliſchen Sinnes zu erſchöpfen ſucht.

Wenn man annimmt, daß Viele den Ton, den Klang, der doch blos das Mittel iſt, wodurch Muſik hörbar

*) Essai sur l'origine des langues.

gemacht werden ſoll, als Muſik ſelbſt nehmen, — wenn die Vibration eines bloſen Tones ſchon geeignet iſt, Herz und Ohr des Menſchen unmittelbar und gleichzeitig zu berühren, und eine Empfindung in ihm zu erregen, derjenigen gleich, welche dieſen Ton erzeugt hat, — ſo iſt es nicht zu verwundern, daß eine Muſik, die aus Reihen ſolcher gefällig und reizend zuſammengeſtellter Töne gebildet iſt, den entſchiedenſten Eindruck auf das große Publicum machen muß. So iſt es auch natürlich, daß die Oper «Norma,» ſo reich an muſikaliſchen Effecten, doch eine jugendliche Phantaſie in reizenden und ergreifenden Melodien ausgeſprochen, daß, da hier mehr wie in Bellini's übrigen Opern harmoniſches Geſetz beobachtet iſt, dieſe Oper ihre Epoche nicht verfehlen kann. Sollte ſie aber den Anforderungen entſprechen, welche das richtige Gefühl, der gebildete Verſtand an eine vollkommene Oper machen darf, ſo müßten vor allen Dingen Harmonie und Melodie in ihrem muſikaliſchen Zuſammenhange ſo unzertrennlich darin erſcheinen, als Wahrheit der Gedanken und Reinheit des Ausdrucks in der Sprache; denn Sprache iſt das Kleid der Gedanken, ſowie Melodie das Kleid der Harmonie. Man kann in dieſer Rückſicht die Harmonie eine Logik der Muſik nennen, weil ſie gegen Melodie ungefähr in eben dem Verhältniſſe ſteht, als in der Sprache die Logik

gegen den Ausdruck, nämlich sie berichtigt und bestimmt einen melodischen Satz so, daß er für die Empfindung eine wirkliche Wahrheit zu werden scheint.

Außer dem Mangel dieses absolut ersten Erfordernisses ist nicht zu leugnen, daß die ewig wiederkehrende Süße der Melodien, die langsamen Tempi, die jede Consequenz der Idee unterbrechende häufige Cadenzirung, das Ziehen und Zerren der musikalischen Perioden, eine die Geduld erschöpfende Monotonie erzeugen. Und wenn Bellini vollends in den rhetorischen Fehler verfällt, daß z. B. Liebe, Haß, Eifersucht und andere sich entgegengesetzte Empfindungen sich in einer und derselben Melodie nachahmend wiederholen und diese Contraste sich darauf wunderbar genug in eine Totalempfindung auflösen und vereinigen, so ist das ein Verstoß gegen alle dramatische Wahrheit, der aber in der italienischen Oper ein Patent gelöst zu haben scheint.

Die Stimmführung des begleitenden Quartetts und der Blasinstrumente ist meistens unterbrochen, zerstückt; und eines ohne das andere gehört, bildet sehr oft ein völlig unverständliches Etwas, dem man unmöglich den Namen Musik geben kann.

Zärtliche Cabaletten, die Zierden unserer Arions und Attractionspuncte der Musikläden, erscheinen hier vom ernsten Männerchorus im Unisono, und vertreten na-

mentlich in der erſten Introduction die Stelle der verſchleierten Nemeſis.

Dagegen beabſichtigt der Componiſt wieder große Effecte durch Aufbietung gewaltiger Mittel, und ſchwächt ſich wieder durch ſich ſelbſt, indem er ſie mißbraucht, und das grobe Geſchütz der Blechmuſik jede Nummer gleichſam escortiren läßt! —

Es ſei uns erſpart, Citate von wahrhaft claſſiſchen Meiſteropern anzuführen, die in allen Beziehungen ewigen Zeiten als Muſterbilder dienen werden, und ſich in den Feuerproben jeder Geſchmacksära wie reines Gold bewährt haben. Die muſikaliſche Literatur iſt nicht arm daran. Auf dieſe verweiſen wir diejenigen, welche geneigt ſind, das hohe Wort «Meiſterſchaft» auf Geiſtesproducte anzuwenden, welche nur Creaturen des herrſchenden Modegeſchmacks ſind.

Ein Rückblick auf die Quelle des Gedichtes zur Zauberflöte.

Nachdem dieſe Götteroper nach ihrer 45jährigen Wanderung *) durch alle europäiſchen Gauen in jedes Herz gedrungen, weit entfernt, ihre Zauber zu enden, dieſelben vielmehr jedesmal zum moraliſchen und kunſthiſtoriſchen Erblaſſen aller ſeit jener Zeit himmelan gerauſchten Raketenopern, wieder erneut, nachdem ſo manches bombaſtiſche und romantiſche Servum pecus imitatorum in ſein Nichts zurückgefloſſen iſt, während die Zauberflöte ſtets verjüngt ſich immer wieder erhebt — mit dem Lächeln eines Gottes, aber auch mit ſeinen Blitzen — und ein neues

*) Für Manchen als nicht überflüſſige Erinnerung ſei es wiederholt, daß Mozart dieſe Oper in ſeinem Sterbejahre 1791 vollendete, und daß dieſelbe am 30. September deſſelben Jahres zum erſten Male in Wien aufgeführt wurde.

ſprechendes Zeichen iſt, daß nichts Geiſtiges vergeht, und ein unverſiegbarer Quell, eine unerſchöpfliche Fundgrube für das Forſchen in den Tiefen muſikaliſcher Literatur; nachdem ſie durch eine ſtillſchweigende Sanction als Normaloper aufgeſtellt iſt, die faſt alle dramatiſchen Gegenſätze in unnachahmlicher Wahrheit und Purität bezeichnet und vereint — jetzt noch mit der Geſchichte ihrer Entſtehung nachgehinkt zu kommen, mögen mir die verzeihen, die bereits damit bekannt ſind. Ich baue dabei auf Ihr gemeinnütziges und didactiſches Herz, das Andern auch Etwas gönnt. — Emanuel Schikaneder (geb. zu Regensburg 1751), der in den 70ger Jahren allbeliebte Taddädl an den Theatern mehrer öſterreichiſcher Städte, der nachherige Director des prager Theaters, der Dichter einer Menge Singſpiele, Local- und Zauberopern, hat ſich durch die Zauberflöte, die ihn (mit Börne zu reden) unſterblich machte, wie die Mücke im Bernſtein es iſt, nicht allein vom Ruin gerettet, wie mancher andere Theaterdirector, ſondern ſich dadurch in den Stand geſetzt, das große neue Theater an der Wieden (an der Wien) zu bauen (1801 eröffnet), um elf Jahre darauf (1812 am 12. Sept.) dennoch in Dürftigkeit, wie ſein von ihm mißbrauchter und bevortheilter Componiſt, zu ſterben. Die Manen dieſes erblichenen Librettendichters mögen mich in einſamen Nächten nicht allzuſehr foltern,

wenn ich ihm die Erfindung der, trotz so vieler antipodischen Kritiken, gewiß echt poetischen Grundidee zur Zauberflöte streitig mache, ohne ihn durch das Lob einer gesunden Metrik oder eines vernünftigen Dialogs, die darin vorherrschten, wieder entschädigen zu können. Ich weiß auch nicht, ob der Dichter aus der Quelle seines Stoffes ein Geheimniß machte; lege auch keine besondere Wichtigkeit darein, wenn wirklich ich der glückliche Finder dieser Quelle wäre, bin aber doch überzeugt, daß mancher Theaterfreund ein größeres Interesse an dieser Mittheilung nehmen dürfte, als an der Entdeckung der verborgenen Quellen des Nils, welcher classische Fluß übrigens jene Fluren bewässert, deren historisch unvergänglichen Erzeugnissen wir unsern nicht minder classischen Gegenstand, die Zauberflöte, verdanken. Diese scheinbare Hyperbel berichtigt am besten die mir vorliegende Geschichte des ägyptischen Prinzen und Helden Sethos, dessen Wanderungen in den Labyrinthen der Pyramiden bei Memphis Hr. Schikaneder sehr gewandt benutzte, sein Mixtum von Mysticismus, Freimaurerei, Romantik und Zauberwesen in die Pfanne seiner buntscheckigen Phantasie zu werfen. Dieses Buch in zwei tüchtigen Bänden ist die deutsche Uebersetzung (Mathias Claudius, Breslau 1777) einer französischen (Amster-

dam 1731), aus einem griechischen Manuscript, dessen Verfasser sich nicht genannt hat, der aber, was einige Stellen des Buches andeuten, ein Grieche war, und unter der Regierung des Marc Aurel zu Alexandrien gelebt haben muß. Das Buch führt die Aufschrift: Sethos. Histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte. Traduite d'un manuscript grec. Amsterdam MDCCXXXII. Daß sich aber Schikaneder hübsch an die naive Uebersetzung des Claudius gehalten, ist um so gewisser, da er bekanntlich nur Dichter (?) in seiner Muttersprache war, und er außerdem ganze Ausdrücke und Sätze wörtlich daraus für seinen Text benutzt hat. Es ist aber nicht uninteressant, den Weg zu verfolgen, den er eingeschlagen hat, um die nöthige Einheit der Zeit und des Orts, die in der Oper die erste Bedingung ist, so wie die beabsichtigten Situationen, Nummernfolge zc. aus dieser Masse höchst wunderbarer und anziehender Ereignisse herauszuklauben, wie er die gefährlichen Vorbereitungen, die Reinigungen des Leibes und der Seele, und all' die unterirdischen Abenteuer des Sethos (später Cheres), des Carthaginiensers Sarphon und des griechischen Sängers Orpheus in die Heldenthaten unsers Freundes Tamino vereinigte, und daraus erwiesen zu finden, was Tradition und was eigene

Erfindung war [1]). Jedenfalls entstand ein so großes Personal aus dem Gefühl der Nothwendigkeit, indem er dem Publicum eine Reunion der verschiedenartigsten Charaktere vorzuführen beabsichtigte; und das Original ist in dieser Beziehung zu beschränkt, da der Theil, welcher Schikanedern zum Stoffe diente, fast ausschließlich in den Pyramiden selbst spielt. Augenscheinlich aber

[1]) Hier dürfte ein abschweifender Rückblick auf die griechische Mythologie ebenfalls nicht uninteressant sein, davon Orpheus als Priester und Eingeweihter der Hauptkürbeer ist, und die den Gebräuchen in dem Labyrinth oder Pantheon ihre Entstehung verdankt. Wir schiffen hier über den See Charon, aus dem Orpheus seinen Stor macht, und der zu den Gewölben führt, worin von den Priestern über die abgeschiedenen Seelen der Kolage Gericht gehalten wird. Wir durchwandern hier das Thränenfeld (lugentes campi), der Ort der Strafen für die Fehler der Eingeweihten des zweiten Ranges, und finden darin den mythischen Tartarus und die Qualen des Tantalus, des Sysiphus, der Danaiden, des Prometheus und Tytius. Wir durchwandern hier das Elysium, dem auch der Geograph Stylax seine Beschreibung der hesperidischen Gärten verdankt. Wir finden in Orpheus eigener Wasserprobe die Idee zur Fabel des Irion, und wie er seinen Phlegethon gemacht aus dem durch optische Künste geschaffenen feurigen Canal, durch den er wandelt. Endlich finden wir hier, daß Lykurg den Grund der öffentlichen Erziehung seiner Spartaner aus dem Leben der gehornen Priester des Labyrinths genommen.

nas Pamina, Papageno und seine gefiederte Geliebte, Monostatos und die drei Damen reine Erfindung des Dichters. Die Person der Königin der Nacht scheint mir zu sehr mit dem Charakter der Daluca verwandt, die im Original als die zweite Frau seines Vaters Osoreth zu viel von einer Megäre hat, als daß sie nicht den ersten Gedanken an ein opernnothwendiges böses Princip sollte veranlaßt haben. Daß Sethos, von seinem Mentor Ameres in die Pyramiden geleitet, hier in den Flötenspieler Tamino verwandelt worden, der, wie aus dem Menes herabgeschaciet, mit etwas leichterer Mühe ein Priester der Tugend wird, geht aus dem bereits Mitgetheilten von selbst hervor. Sarastro ist eine wirklich glücklich gehaltene Copie des Oberpriesters zu Memphis, der seine weisheitsvollen Reden (von Schikaneder als Grundtext benutzt) größtentheils bei Gelegenheit des Leichenconducts der Königin Nephte hält. Auch den Priesterchorus finden wir dort in zwei Reihen aufgestellt, aber in einem Halbzirkel, in dessen Grunde der Hohepriester sitzt und richtet; auch sind diese Priester angethan in weiten weißen Kleidern von Leinwand mit Leopardenfellen auf geschornen Köpfen, in Pantoffeln, und opfern auf dreieckigen Altären," (in der Oper in viereckige Laternen verwandelt mit Hieroglyphen verziert), und was Schikaneder von diesem Costume verwarf oder

benutzt hat, iſt ja Richtſchnur für die Garderoben aller Theater geworden. Eigentlich ſollte Tamino nach der Coſtume-Beſchreibung eines Neueingeweihten am Schluſſe »in Tunica, Schleppe und Schleier, Bandelier und Degen mit ſtählernem Gefäß, feuerfarbener Schärpe mit Gold, Krone von Myrthen und Palmzweig« erſcheinen. Aber den Palmzweig hat unſer Dichter in andere Hände gegeben. Wir finden ihn in den Händen der drei Genien: die in dem Original »drei Prieſter ſind, die bald ernſt, bald heiter erſcheinen, und dem Jünger die Beobachtung eines heiligen Stillſchweigens in der Nähe des weiblichen Geſchlechts« auferlegen. Wer findet die Enthaltſamkeitsprobe nicht in der Kerkerſcene mit Paminen und im frühern Quintett mit den Damen? Auch die zwei Prieſter finden ſich im Original, den Jüngling in ihrer Mitte »mit einem weißen Schleier angethan, der bis auf die Bruſt geht.« Saphon wird aus dem Gefängniß geholt, ſogar in einem Sack vor die Verſammlung gebracht, in einem großen Saal von ovaler Form. Der Triumphwagen für den Neueingeweihten war mit vier Pferden beſpannt, Schikaneder macht ihn zum Wagen des Saraſtro mit zwei Löwen. Nicht minder hat unſer Dichter für einzelne Geſangſtücke einen erhabenen Stoff gefunden, denn es heißt im Original: »Und der Oberprieſter ſprach die Worte über ihn aus: „O Iſis,

als deinen Geist dem neuen Diener, der so viel Gefahren . . . . . mache ihn auch sieghaft in den Proben seiner Seele, und lehre sein Herz deine Gesetze, damit er würdig werde ꝛc. . . . . « Und alle Priester wiederholten die ersten Worte des Gebets: O Isis ꝛc. » Wer erkannte hier nicht Sarastro's Arie mit Chor (F-dur) anfangs des zweiten Acts? — Ebenso singen die Priester unsers Originals « langsame große Chöre und Hymnen aus dem alten Ritual gezogen » bei dem Leichenconduct Nephis's, die ebenfalls mit « O Isis ꝛc. » beginnen. Schikaneder hat seinen Priesterchor im zweiten Act (D-dur) daraus genommen, und Mozart Luther's Choral: « Ach Gott vom Himmel sieh darein » dazu benutzt. Auch die Posaunenrufe haben wir dem griechischen Manuscript zu verdanken, denn die Uebersetzung spricht « von der Systera, von Schalmaien und Oboen, denen in bestimmten Intervallen Trompeten und Pauken antworteten, — und spricht ferner von Posaunentönen in genau abgemessenen Pausen, davon die Wirkung Mark und Bein schauern machten! — Von einer Flöte oder einem Glockenspiel oder der Panopfeife ist nicht die Rede. Diese sind also wieder Erfindung Schikaneder's. — Als eine der interessantesten Reminiscenzen aber erblicken wir im Original « eine kleine Pforte von Eisen, und zwei Schritte weiter drei Männer, die einen Helm anhatten, mit dem Kopfe

des Anubys verſehen*), und zwei Seiten früher lautet die Inſchrift über dem verhängnißvollen Wege folgendermaßen: «Wer dieſen Weg allein geht, und ohne hinter ſich zu ſehen, der wird gereinigt werden durch Feuer, Waſſer und Luft; und wenn er das Schrecken des Todes nicht überwinden kann, wird er aus dem Schooße der Erde wieder herausgehen und das Licht wiederſehen ꝛc.....» Und wer erkannte hier nicht faſt dieſelben Worte der zwei geharniſchten Männer im zweiten Finale, wer nicht die himmliſche Fuge C moll über die alte Choralmelodie von Wolf Heinr: «Chriſt unſer Herr zum Jordan kam?» Daß die Feuer- und Waſſerproben im Sethos ſelbſt nicht fehlen, iſt natürlich, und die Beſchreibung davon iſt ſo abenteuerlich und wunderbar, daß ſie manchem Decorateur und Maſchiniſten ans Herz zu legen wäre. Selbſt Einzelnheiten finden wir im Original wieder, daß z. B. der Candidat zu einundachtzigtägigem Faſten und Waſſertrinken verdammt iſt, ihn darauf aber «eine leichte Mahlzeit entſchädigt, und mit einem Gefäß vortrefflichen Weins.» Auch die Schlange iſt keine Geburt Schikaneder's, denn die Erlegung derſelben iſt die erſte Heldenthat des jungen Sethos. Aber ſie kriecht nicht etwa krötenartig und geduldig einher,

*) Von Orpheus zu den drei Köpfen des Cerberus gemacht.

auf daß die Worte: Stirb Ungeheuer durch unsere Macht! lächerlich werden müssen; unsere stattliche Originalschlange wohnt in einer Höhle des Berges Aspis, und verwüstet die ganze Ebene Catabathmus. Sie ist blos funfundvierzig Fuß lang, hat deren neunzehn im Diameter, und die Bewegung ihrer undurchdringlichen Schuppen soll ein gröseres Geräusch machen, als die Ouverture aus der Stummen von Portici. Sie frißt ganze Herden sammt ihren Hirten zum Déjeuner. Serbes braucht mehre Wochen, sie, nachdem er sie sorgfältig gemessen, lebendig zu fangen, und nicht mehr als 1000 Mann Miliz aus der Provinz, nebst Sclaven, Pferden, Geschossen, Degen, Schildern; Trompeten und Pauken werden requirirt, um das Unthier zu bewegen, in den Käfig zu kriechen, worin es darauf als eine Zierde in der königlichen Menagerie prangt. Der Uebersetzer allein braucht sechszehn volle Seiten, diese Arbeit zu beschreiben. Eine weit furchterlichere Schlange ward unter der Regierung des Ptolemäus Philadelphus aus Aethiopien nach Alexandrien gebracht, wovon Diodor erzählt. Wir können also nicht genug die Zierlichkeit und Anmuth bewundern, womit unsere drei Nymphen eine Zwillingsschwester dieses Ungeheuers während dreier Tacte, die Ärmste mitgerechnet, zu tödten wissen. Aus dem

allbekannten Gedichte *) der Zauberflöte, das Mozart componirte, ohne ſich um ſeinen Stammbaum zu bekümmern, mag jeder Denkende nun ſelbſt beurtheilen, ob Schikaneder in der moſaiſchen Zuſammenſtellung des Ge- und Erfundenen glücklich oder unglücklich, poetiſch oder proſaiſch, genial oder albern geweſen ſei. Ich glaubte es blos dem allgemeinen Intereſſe ſchuldig zu ſein wenn ich die erſten Quellen von einem Werke angebe deſſen Verfaſſer eine neue wundervolle Aera im Gebiete der Tonkunſt hervorgezaubert hat.

*) So allbekannt, daß es ordentlich weh thut, triviale und undeutſche Stellen dieſer Afterdichtung, wovon es darin wimmelt, vom Sänger verändern oder verdeln zu hören. Jede Spitze, von Mozart ja empfunden und in den Zauberkreis ſeiner Gedanken aufgenommen, iſt gleichſam zur Reliquie geworden, und Reliquien erhalten ihren heiligen Werth erſt durch die Ideenverbindung, durch ihr Alter und ihren Schmuz.

Hiſtoriſche Notiz über Mozart's: „Entführung aus dem Serail."

Nachdem Mozart, (welchen Alexander Duſch den Genius nennt, der das Zeitalter des Perikles in der Muſik geſchaffen, und mit ſeinem Tode wieder beſchloſſen), — die Finta semplice (in einem Alter von 12 Jahren); Mitridate (die erſte von Mozart's Opern, die auf der Bühne erſchienen, Milano 1770); Lucio Sulla; la bella Finta giardiniera, nachdem er ſeinen Idomeneo, re di Creta (1780 für den Faſching in München comp.) geſchaffen, erſchien auf Veranlaſſung Joſephs II. ſeine erſte deutſche Oper, „die Entführung aus dem Serail", oder: „Belmonte und Conſtanze." Sie wurde zum erſten Male am 13. Juli 1782 auf dem wiener Nationaltheater, für das ſie auch beſtimmt war, in Scene geſetzt, und bildete gleichſam das Fundament, auf welchem ſich das unſterbliche Gebäude von Mozart's Ruhm erhob. Die Entführung iſt unſtreitig ſein genialſtes Werk, das

in dem electrischen Jünglingsalter von 25 Jahren geschrieben, alle Begeisterung glühender Liebe aushaucht; denn wenige Monate später verwirklichten sich die Ahnungen seiner Töne — wer hätte die Arien Belmonte's nicht mitempfunden? — in den Armen seiner Constanze.

Kaiser Joseph, um den Besitz seines Mozart's, wie mit seinem Gelde geizend *), erwarb sich mit dieser Oper ein Verdienst um die deutsche Musik, indem er dadurch den Geschmack an der italienischen Oper zu verdrängen beabsichtigte. Die deutschen Sänger, für welche die Entführung also ursprünglich geschrieben ist, waren die Cavalieri, Tayler, Adamberger, Fischer und Dauer. Das Textbuch ist von Bretzner, welcher dasselbe anfangs nicht für Mozart, sondern für J. André **) in Berlin schrieb,

*) Der kaiserl. Capellmeister Mozart, Ritter des goldenen Sporns, Mitglied der Academia Filarm. zu Bologna ꝛc., hat unter dem Genuß eines Jahrgehaltes von 800 fl. und einer Schuldenlast von 3000 fl. die Augen zugedrückt (in der Mitternacht von 5. zum 6. December 1791), und am 28. December darauf gaben die Wiener zur Unterstützung der Hinterlassenen ein öffentliches Concert im Nationaltheater!! O Henri Herz! —

**) Vater des noch lebenden A. André in Offenbach, rühmlichst bekannt durch seine ausgebreitete Verlagshandlung (jetzt seinen Söhnen übertragen), durch seine Clavier-Compositionen, Symphonien, Messen und Lieder, Autor des neuen Lehrbuchs der Tonsetzkunst,

der diese Oper früher componirte. Mozart ließ durch Stephani in Wien Mehres daran ändern und neu hinzufügen *), und beider Dichterlinge Verse nennt nun die Nachwelt!

Eine historische Thatsache ist, daß sich unter Mozart's eigenhändigem Nachlaß Bruchstücke einer ähnlichen Oper vorfanden, aus 16 vollständig instrumentirten Nummern bestehend. Ein Beweis, daß sie der Aufführung nahe war. Aber weder eine Ouverture, noch ein Finale oder eine verbindende Prosa oder sonst ein Aufschluß gebendes Motiv fanden sich weiter vor. Auch fehlte der Titel. Aber daß unsere Entführung mit jenen Bruchstücken eine

Besitzer des Mozart'schen Nachlasses eigenhändiger Partituren, Herausgeber des Mozart'schen Tagebuches, und einiger Originalpartituren, die mit verschiedenen Tinten gedruckt sind, um des Meisters Art zu componiren uns anschaulich zu machen.

*) Nach Mozart's Brief von Wien aus, den 26. Sept. 1781, an seinen Vater nach Salzburg (siehe von Nissen's Biographie Mozart's), hatte die Oper nach Bretzner's ursprünglichem Texte mit einem Monolog angefangen, das Duett zwischen Osmin und Belmonte, und beide Arien des Osmin fehlten ganz, und nachdem Mozart mit dem ersten Acte fertig war, und mit einer Arie und dem Trinkduett des zweiten Acts, mußte Stephani die ganze Intrigue umstürzen. Nach dieser Reform wurde das meisterhafte Quintett, das sich am Anfang des dritten Acts befand, als Finale zum zweiten placirt ꝛc.

und dieselbe Grundidee haben mußte, ist, trotz der bedeutenden Abweichungen davon, gewiß. Bassa Selim (dort Soliman) z. B. ist singend aufgeführt und eine Soubrette gar nicht vorhanden. Merkwürdig ist, daß mehre Melodien jener Oper auffallende Reminiscenzen zu dieser bilden. Dem Style nach ist jene in den siebziger Jahren geschrieben. Daß die Hauptperson des Brenner'schen Buchs den Namen seiner nachmaligen Gattin trug, mochte den jungen, nach dem Idealen strebenden Componisten nicht wenig zur spätern Wahl bestimmt haben. A. André ist auch im Besitz dieses Kleinods, welches durch die kürzliche Bearbeitung einer neuen, motivirenden Prosa Bühnen practicabel geworden, und möglichst von Brenner's Intrigue abweicht. Den Leser dieses interessanten aber schwierigen Arguments zu nennen, ist nicht an mir. Die nothwendige Hinzufügung der Ouverture und eines beschließenden Rundgesanges, wozu eine Motive der Oper benutzt worden, ist von André selbst.

Die neugewonnene Mozart'sche Oper heißt: Zaide. Am merkwürdigsten ist, daß dieses Manuscriptes, meines Wissens, in keinen Memoiren über Mozart, auch nicht in seinen Briefen erwähnt wird, obgleich es mit der autographischen Existenz desselben seine evidente Richtigkeit hat.

Wieder auf unsere Entführung zu kommen, so mag nun, nach Hiller's und Standfuß's hergebrachter Weise, das Buch viel Mangelhaftes haben, aber die Hauptsache ist es nicht. Der Plan ist gut angelegt, die Charaktere sind vortrefflich gezeichnet und consequent durchgeführt. Daß es der Sprache jener Zeit nicht um Schwulst, sondern um Natur und Wahrheit zu thun war, möchten unsere Schönflosklei beherzigen wollen. Die einfache Zeichnung soll durch des Malers Phantasie zum Kunstgebilde erhoben werden. Ich bin gewiß, daß kein Schüler unserer Zeit sich mit diesem Texte befaßt haben würde, und doch erscheint diese Oper nach so vielem modernen Unsinn gleichsam triumphirend wieder auf unserer Bühne.

Hiſtoriſcher Blick auf das Rheinweinlied.

Jener in mehren Blättern ſich befindliche Artikel, welcher zu beweiſen ſucht, daß der Dichter des bekannten Rheinweinliedes: «Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher,» deſſen verletzte Strophe mit den Worten: «Am Rhein, am Rhein, da wachſen unſ're Reben!» anfängt — nicht Claudius, ſondern der im Jahre 1823 verſtorbene Kirchen- und Miniſterialrath Sander ſei, — veranlaßt mich zu der Berichtigung, daß jenes Rheinweinlied zuerſt unter dieſem ſeinem Namen in der von H. Voß herausgegebenen Blumenleſe (für das Jahr 1776) bekannt, und Claudius ſowol unter dem Liede ſelbſt, als auch im Regiſter, und hier noch mit der Bemerkung: Claudius, ſonſt auch Asmus, aber ſeit Johannis 1775 nicht mehr Bote in Wandsbeck, als Dichter dieſes Liedes genannt wurde. J. Andre (Vater des jetzt noch lebenden Andre in Offen-

nach unter Anderm Verfaſſer der „Theorie der Tonſetzkunſt“, ein perſönlicher Freund von Claudius, ſetzte dieſes Lied ſogleich in Muſik, und gab ſolches in ſeinem in Hamburg erſchienenen „muſikaliſchen Blumenſtrauß für 1776“ heraus, von welcher Zeit an dieſes Lied zum Volksliede geworden, in ſpäterer Zeit aber dieſem und jenem Componiſten, und unter dieſen auch dem Herrn Capellmeiſter J. A. P. Schulz, fälſchlicher Weiſe zugeſchrieben worden iſt. Ich glaube, daß dieſe muſikalisch-hiſtoriſche Berichtigung für das Publicum nicht ohne Intereſſe ſei.

Eine Cadenz über die Cadenz nach der Aufführung der Oper »Titus.«

Mozart ſchrieb dieſe Oper für Prag zur Krönungsfeier Leopold's, kurz vor ſeinem Requiem. Der Text von Metaſtaſio war von den böhmiſchen Ständen erwählt. Der antike Geiſt, der in dieſer Oper vorherrſcht, iſt alſo das Reſultat ernſter Anſchauung und Willenskraft. Es iſt nicht die gewiſſe antike Steifheit des Styls, die ſich bei Mozart mit ſeinem Idomeneo gebrochen. Jene Oper bildet gleichſam die Brücke ins neuere romantiſche Land. Mit ihr eröffnete ſich ſeine eigentliche dramatiſche Laufbahn, die ihn populär machte. Allen Künſtlern ſei dieſe Anſchauung heilig. Kann man aber auch antik ſingen? Das liegt im Geſchmack. Das lehrt die Schule nicht. Weniger aber, als moderne Einflechtungen vermeiden, kann man doch nicht thun. Dieß gilt hauptſächlich bei der Cadenz. Pedanten verbieten dieſen Tonfäl-

len alle Ornamente. Mozart, wie ſeine Zeitgenoſſen, behaupte ich, haben vielmehr darauf hingewieſen. Allein dem Schönheitsgefühl des Sängers bleibt es überlaſſen, dieſe Ornamente im Geiſt des Werks zu ſchaffen. Wie das zu machen, iſt Sache des Dirigenten. Einfachheit dürfte wol die erſte Bedingung ſein. Abgeſehen davon, daß alle Mozart'ſchen Opern im eigentlichen Sinne deutſche Opern ſind, ſo darf am wenigſten ſein Titus mit Bellini-Roſſiniſchen Cadenzen mesalliirt werden. Sonſt wurde die Cadenz nur am Schluſſe eines Concerts oder einer Arie angewandt, und ſtand unter dem Schutze der beſondern Regel, daß ſie mit mezza di voce beginnen, mit einer Aſpiration gemacht werden, und mit einem Triller enden mußte. Der Sänger konnte ſich als Muſiker zeigen, der die Harmonie und die Kunſt verſtand, natürlich und ungezwungen zu dem Puncte, von dem er ausging, zurückzukehren. Jetzt iſt der Sänger weniger ſcrupulös, und jede Fermate iſt für ihn das Signal zur Abfeuerung einer Cadenz, die an und für ſich eine kleine runde Arie bildet, und zum eigentlichen Zwecke wird, wobei die Arie ſelbſt oft als Nebenſache erſcheint. Für die heutige Cadenz gibt's keine Regel mehr. Sie iſt eine üppige Schmarotzerpflanze; ſie gleicht einer Schneelawine, die im Fallen wächſt, das ganze Thal verwüſtet, den Berg gegenüber wieder hinanläuft

und auch dort noch Verheerungen anrichtet. (Börne vergleicht ſie ſehr witzig mit dem prahleriſchen Schnörkel unter einem Namenszug.) Aber ich weiß recht gut, daß ich auch hier gegen den Strom ſchwimme, oder in den Sturm predige.

Die Zauberflöte.

Dieſe Oper voller Zauber und Wunder, die alle dramatiſchen Elemente vereinigt, worin jeder Tact ein Meiſterſtück, jede Stimme an und für ſich eine Sonate iſt, ſie wird die Alee eines jeden Jahrhunderts bleiben. Von einer unbegreiflichen Macht getrieben, gleichſam inſtinktmäßig füllt man das Haus. Man betritt es mit Ehrfurcht und Liebe. Es ſchien mir, als umklammere man ſich mit ſchlecht verhehlter Gewiſſensangſt an die Säulen dieſer Meiſtertöne; als wolle man ſich hier von den verzweiflungsvollen Zuſtänden erholen und des beſſern Gefühles Trümmer retten aus den Charybden curſiver Partituren. Mich däuchte, die tauſend Abwege zeigten endlich die Grenze der Tonkunſt an, und man pflanze mit dieſer Oper den Tannenzweig auf den Giebel der Ueberſättigung, es erſchütterten endlich unſere Donnerconcerte die alten Muſikſpeicher, daß die vergeſſenen Meiſterwerke

aus ihren Staubwolken fallen!! Man fühle endlich, daß es nicht mehr weiter gehe! — Man hat Bellini's Leiche einbalsamirt, man arbeitet an seiner Büste, man wird seiner Hülle eine Pyramide setzen; aber der Aufseher des wiener Friedhofes zuckt die Achseln, wenn der beklommene Wanderer nach Mozart's vergessenem Grabhügel forscht. — Das ist die Geschichte des Zeitgeistes. Langbein sagt:

Ihm pranzt kein Denkmal, starr bewundert,
Ihn zeigt kein Standbild hoch und hehr:
Doch von Jahrhundert zu Jahrhundert
Lebt er unsterblich, wie Homer.

Wenn Tausend seinen Ring auch wagen,
Sie holen seinen Ring nicht ein:
Er wird, so lange Herzen schlagen,
Der Liebling jedes Herzens sein.

Und Langbein hat Recht. —

Don Juan.

(Zum Benefiz des Intendanten Grüner.)

Wo mit so schönem Sinn ein heilig Werk geboten wird, da verstummt die Kritik, wenigstens die anatomirende; sie machte sich am liebsten durch eine Alles zusammenfassende Exclamation Luft, wenn es möglich wäre. Mit wenig Mitteln Vieles leisten, ist das gegebene Argument eines hiesigen Theaterintendanten. Das hat Herr Grüner in der heutigen Oper vollkommen geleist. Unverkennbarer Eifer belebte dabei alle Mitglieder. Im ersten Finale schwebte ein Geist über die Bühne. Es war Mozart's Geist. Alle schienen seine Nähe zu fühlen. Aber als Beitrag zur ästhetischen Geschichte sei es gesagt, das Unglaubliche: — das Haus war leer; ganz leer; keine Seele war darin von den 50,000, die Frankfurt zählt — keine einzige. Denn, welche Seele hätte unempfindlich bleiben können bei den Klängen dieses Meister-

werks? Ein Publicum ohne Seele iſt kein Publicum. Mozart entzündete hundert Künſtlerherzen, und die Zuhörermaſſe froſt. Die herrlichſten Glanzpuncte: das erſte Finale, das Sextett, das letzte Finale mit der Schlußſcene (hier noch neu) gingen ſpurlos vorüber. Muſik in Frankfurt! Der unſchuldigſte Meßfremde hätte heute deinen Zuſtand erkannt! Ich vermag in meiner innern Aufregung nicht zu recenſiren, denn ich möchte mit Carl Moor nicht ſowol ein Bär, ich möchte nur ein Meyerbeer ſein, um alle Componiſten des Südpols gegen dieß eiſige Geſchlecht anzuhetzen. O Strauß! du Amme der Muſikhändler, du Wolkenſäule Moſis, du lebendiges Finale des Zeitgeſchmacks! — Wärſt du ſo plötzlich mit deiner Geige aus dem Theaterhimmel herabgefallen, und hätteſt eine Tuba-mirum- oder Agnus-Dei-Galopade aufgeſpielt, — die Mythenſage vom Orpheus wäre vielleicht verwirklicht worden. Warum aber war die heutige Vorſtellung des Don Juan eine ſo vorzügliche? Warum heute dieſes ſorgfältige Studium und Ineinandergreifen aller Mittel und Kräfte? Bedarf es eines beſondern Impulſes, um ein Meiſterwerk meiſterhaft darzuſtellen? Jede claſſiſche Oper iſt ein Freudenfeſt, ein Geburtstag, ein Benefice für die Nation. Die Kunſt iſt zu edel für den Egoismus. Das Inſtitut hat ſich einen ſchweren Stand mit dieſer Aufführung geſchaffen. Es hat in der Ent-

wickelung seine besten Kräfte gezeigt, was es zu leisten im Stande ist. Wir mögen nun keine Maleficevorstellung mehr hören.

Aber der Grund dieser Unempfänglichkeit, dieser Apathie im Publicum? Er liegt tiefer als man glaubt. Er liegt in der Elementarwiege des ersten Unterrichts. Der Schüler wächst ohne richtige Begriffe, ohne Urtheil über Musik heran, — daher die tausend begrifflosen Urtheile — und ein ungeregelter Mechanismus an nichtssagenden Notenzusammenstellungen (Compositionen) verschwendet, ist das Höchste, was er erlangt. Der Geschmack wird mit dem Talente in der Geburt erstickt. Von der Ahnung des Geistes, der in einem Tonstücke herrscht, ist gar keine Rede. Ist's da ein Wunder, wenn die herangewachsenen Hände sich bei Bellini rühren, und bei Mozart die klein gebliebenen Herzen ungerührt bleiben?

Nicht alle bis jetzt hier unbekannt gebliebenen Nummern wurden ergänzt. Die Arie des Masetto Nr. 6 (F-dur): «Ho capito signor», die Arie der Elvira Nr. 8 (D-dur): «Ah fuggi il traditor», — die Mozart dem Andenken Händels zu Ehren geschrieben — und ein Duett zwischen Leporello und Zerline Nr. 23 (C-dur): «Per questo tue manine» befinden sich in der Originalpartitur. Die Hinzufügung des Schlußsatzes ist in sofern lobenswerth, als sie die Ehrfurcht für des Meisters

geweihte Feder beurkundet. Aber als einzelnes Musikstück mag er geeigneter für das Concert sein. Die Steigerung hat mit dem Coro di spettri den Gipfel erreicht. Jeder Nachsatz muß nothwendigerweise wieder abkühlen; und die Verkühlung liegt in der Verkleinerung des Principes selbst.

Euryanthe.

Abgesehen von dem absurden Gedichte der Wilhelmine von Chezy, ist diese Musik der Ausfluß eines echt poetischen Talents. Sie ist durchdacht, durchfühlt; jede Note weht eine Leidenschaft, die sich leider mit Polypenarmen an die Lebenskraft des genialen Schöpfers anklammerte. Lysiart's, Eglantinens fieberglühendes Verlangen, Euryanthens kindliche Verklärung, Adolar's Ritterlichkeit, des Königs Würde sind gleich treffend gezeichnet. Die Oberströme zeugen von der erhabensten Phantasie. Ich sehe in selbstverzehrender Steigerung glühender Inspiration des Componisten Feder auf dem Linienmeere hinfliegen, ich sehe ihn in dem berauschenden Gefühle des Geschaffenen zurücksinken; — der Tod verlöre in solchen Augenblicken seine Schrecken, denn er hat gelebt. Das sind die göttlichen Vorrechte des schaffenden Geistes, die aufzuwiegen Fürsten zu arm sind. Dieß Werk ist in

ſeinem coloſſalen Genie ein rundes vollkommenes Ganzes. Die Aufführung dieſer Oper gehört, namentlich in Beziehung auf Chor und Orcheſter, zu dem Ehrenwerthesten unſerer Bühne.

Adlers Horſt von Franz Gläſer.

Velin hat den Inhalt ſeines Buches einer Sage entlehnt, welche Johanna Schopenhauer ſchon früher zu einer ihrer beſten kleinern Novellen benutzte, die man ihr urſprünglich in der Schweiz von einem Lämmergeier erzählt, der vor den Augen der Eltern ein Kind wegholte, welches auf einer Felſenmatte ſpielte, und es auf einen unzugänglichen Felſen trug, — in der Felſenkette über Quinten bis nach den Kuhfüſten wohnt dieſer Raubvogel — wo er es verzehrte. Dieß einfache Thema hat der Dichter ins Rieſengebirge verlegt, und mit allen Ingredienzen eines Ivernbuches ausſtaffirt. Roſa, ein Landmädchen, wird nicht lange nach ihrer Verbindung mit dem herrſchaftlichen Förſter Richard von demſelben verlaſſen. Sie folgt, ſo unſanft ihr, tritt in Dienſte bei einem auf den Höhen des Rieſengebirges wohnenden Bauernwirth Renner, vernimmt von Richards Werbung um Renners Pflegetochter Marie, iſt aber zu ſtolz,

ihn zu verrathen. Ihr Kind verbirgt sie unter Felsen an einsamem Orte. Cassian, ein Schmuggler, und Anton, der Sohn des alten Wirths, verlieben sich unterdessen in sie. Der Vater begünstigt die Liebe des eigentlich Marien bestimmten Sohnes; die Mutter Veronica — die Werbung des Försters um Marien. Das ist der dramatische Knäuel. Bei einem ländlichen Feste wird Rosa erkannt, von welcher der Leumund behauptet, sie habe ihr Kind ermordet. Das treibt sie fort, hinab ins Thal, von Vater Renner einem Bekannten recommandirt; sie segnet aber vorher noch die schnell geschlossene Verbindung Antons mit Marien, welche Richard den gehörigen Korb gegeben. Während sie packt, entführt der Adler ihr Kind — dem Publicum sichtbar — durch die Lüfte! Sie entdeckt dem entsetzten Chor, daß sie Mutter sei, und eilt dem Adler nach, ihm das Kind zu entreißen. Nachdem der Chor gebetet, thut er (des Actus halber) dasselbe. Der ganze dritte Act spielt auf den Felsenspitzen des Gebirges, und der Adler brütet auf seinem Horst die Jungen aus, das geraubte Kind vor sich im Neste. Richard, der reuevolle, macht indessen einen Spaziergang und erscheint auf einer der Spitzen; Rosa kommt ebenfalls ermattet und schwindelnd auf der andern Seite an; die Gatten erkennen sich, und singen lange mit einander. Es wird

ausgemacht, daß, wenn er den Adler mit ſeiner Büchſe trifft, Roſa ihm wieder angehören ſoll. Gleich darauf ſchlägt ein gefälliger Blitz in einen Baumſtamm neben dem Horſt, dieſer fällt, und bildet ſo eine vollkommene Brücke nebſt Geländer, bis zu der Klippe der Mutter, und da das den unerſchrockenen Adler keineswegs genirt, trifft ihn das Geſchoß des Vaters; er fliegt auf und ſtürzt in den Abgrund. Zum Ueberfluß langt der nämliche Chorus mit Renner und Caſſian ebenfalls auf den Klippen an. Sie haben unter Anderm ein Bret mitgebracht, auf welchem Richard zu den Seinen eilt, und eine maleriſche Gruppe beſchließt das Ganze. Der Componiſt hat ſeine Aufgabe gelöſt; denn er verſteht Effecte hervorzubringen, die ihn als Opernecomponiſten ſtets beliebt erhalten werden. Hettai nennt dieſe Oper eine romantiſch-komiſche. Die Definition davon dürfte ſchwer zu geben ſein. Die Hauptmotive ſind tragiſch, die Verbindungspuncte aber trivial-luſtig. So hat ſie wenigſtens der Componiſt bezeichnet. Der deutſche Componiſt iſt überhaupt nur luſtig, nie komiſch in ſeinen Melodien. (Siehe Wenzel-Müller, Bauer, Ditterdorf u. A.)

Den tragiſchen Theil hat Gläſer im epiſchen Styl gehalten. Zu großartig für die Tragik der niedern Claſſe. Wie meiſterhaft hat dieſes Weigl in ſeiner Schweizerfamilie gegeben, Weigl, der nie aus der Sphäre eines

Totalgeiſtes getreten, der in jeder Oper herrſchen ſoll. Dieſe Conſequenz des Styls fehlt eben der heutigen. Den Enſembles und Finale's gebricht rhetoriſcher Zuſammenhang und Fluß. Was nicht Tanzmelodie iſt, wovon es hier wimmelt, bleibt nicht haften in der Erinnerung. Man kann Nichts davon mit nach Hauſe nehmen. Seine Melodien ſind nicht Reden, die einen Senſus bilden, es ſind meiſtens Rhapſodien, durch häufig abwechſelnde Tempi, Tact- und Tonarten verbunden. An Weber-Marſchner'ſchen Anklängen fehlt es auch nicht. Soweit meine Beurtheilung des Toralen.

Hans Heiling, von Heinrich Marschner.

Dieser Hans Heiling ist der Milchbruder des Spohr'schen Berggeists. Beide Geister steigen zur Oberfläche hinan, beide verlieben sich mit irdischen Flammen, und beide finden etwas mehr oder weniger Erwiederung. Spohr's Berggeist raubt die Prinzessin Alma und will sie zur Geisterfürstin erheben. Marschner's Erdgeist dagegen entsagt der Krone, um der Leibeigne eines armen Landmädchens (Anna's) zu werden. Alma's Geliebter ist ein Prinz, Anna's — ein burggräflicher Leibschütze. Die erste entflieht aus den Schachten durch List, indem der etwas dumme Berggeist eine Anzahl Blumen zählen muß, wie weiland Rübezahl seine Rüben. Heilings Mutter, welche die Absentung ihres Sohnes aus dem Geisterreiche mißbilligt, wie das Vorspiel der Oper andeutet, intriguirt, indem sie Anna vor dem Berggeiste warnt. In beiden Opern ängstigen die Unterirdischen die Bräute, durch Adern von Erz hinaufdringend und ihnen erscheinend.

Endlich wollen ſich beide getäuſchte Geiſter rächen, folgen aber zuletzt einer edlern innern Natur und — verzeihen. Wer aber etwas Umſtändlicheres von Hrn. Eduard Devrient's Heiling wiſſen will, erfahre, daß derſelbe »ein unglücklich Doppelweſen«, wie ihn die eigene Mutter nennt, der Sprößling einer Mesalliance, nämlich von einem Geiſte und einem Menſchen, »zum ewigen Zwieſpalt iſt erleſen«, und daß derſelbe, gewiſſen Statuten der Unterwelt zufolge, nicht überirdiſch lieben darf, wenn er Geiſterfürſt bleiben will; da wird er Menſch und lebt unter dem Titelnamen eine Stunde weit vor dem Dorfe, wo Anna wohnt, im Geruche tiefen Wiſſens und Reichthums. Drei Tage vor der Hochzeit beſuchen ihn dort Mutter und Tochter zum erſten Male, und ſeine Liebe zu ihr iſt ſo groß, daß er vor ihren Augen ſein Zauberbuch — deſſen wunderbare Charaktere ſie erſchrecken — verbrennt, dadurch »arm und machtlos« wird, und ihr verſpricht, ſie zum Tanze zu begleiten, wenn ſie nicht tanzen will. Auf dem Tanzplan aber bricht ſie ihr Verſprechen, und Heiling, in eiferſüchtiger Wuth, wirft ſeinen Bierkrug ſo heftig zur Erde, daß die Scherben in der Nachbarſchaft herumfliegen. Im zweiten Act erfährt Anna, wie ſchon erwähnt, weß Geiſtes Kind Heiling ſei, ſinkt im Walde zu Boden vor Entſetzen, und wird von Conrad, der zufällig vorbeigeht, nach Hauſe gebracht.

wohin auch Heiling kommt, ſich bitterlich beklagt, und ihr einen reichen Brautſchmuck anbietet. Anna entdeckt nun ſeine Herkunft, und der Geiſterfürſt ſtürzt zu Boden. Conrad will es mit ihm aufnehmen, Heiling ſtößt ihm den Dolch ins Herz und flieht. Im dritten Act erſcheint er wieder in ſeinen Schachten; — ſeine Geſellen hohnen ihn. Er glaubt, ſich gerächt zu haben, erfährt aber, daß ſein Dolch nur geſtreift habe. Gerührt durch ſeine Verzweiflung erhält er wieder ſeinen Scepter und das Verſprechen, ihn zu rächen. Unmittelbar darauf großer Brautzug, und Anna's Einſegnung mit Conrad. Nach herkömmlicher Sitte müſſen Braut und Bräutigam Blindekuh ſpielen, ſich ſuchen und finden, zum Zeichen ihrer blinden Liebe zu einander. So wird Conrad abgeführt. Anna bleibt mit verbundenen Augen. Da erſcheint Heiling mit ſeinem Scepter, die Mädchen ſchreien und laufen weg; — er faßt Anna bei der Hand, die naiv genug iſt, das Alles für Poſſen zu halten. Aber als die Binde abgeriſſen, erkennt ſie ihren Irrthum. Er macht ihr abermals ſanfte Vorſtellungen; da er jedoch jetzt erſt einſieht, daß ſie ihn eigentlich nicht geliebt, ſondern nur gefürchtet habe, — droht er ihr noch einmal mit Rache. Endlich erſcheint Conrad (den rechten Arm in der Schlinge), in der linken Hand ſein Schwert, und ſtößt nach Heiling mit den Worten: Rufe deine Geiſter, ſchwarzer Heren-

meiſter!» Aber der Geiſt lacht fürchterlich dazu, denn die Klinge ſpringt ab. Er iſt unverletzlich! — «Geiſter herbei, die Rache iſt frei!» Die Geiſter erſcheinen und wollen über die Bauern verfallen. Da verwandelt ſich der Hintergrund, und die Königin erſcheint in ihren glanzſchimmernden Schachten. Sie heißt ihn, ſich über niedere Leidenſchaften erheben, und bietet ihm zum Schadenerſatz ihr treues Mutterherz. Heiling verzeiht, geht in ſich, und ab; und ſo ſchließt die Oper. Ich habe mir gewiß alle Mühe gegeben, dem ſatyriſirenden Dämon in mir nicht den Zügel ſchießen zu laſſen. Ich wollte die Hiſtorie des vorliegenden Libretto recht gravitätiſch hervorzählen, — aber bleibe Einer ernſthaft, wenn er immer zum Lachen gekitzelt wird. Auf jeden Fall hat Marſchner die Sache tragiſcher genommen, denn ſeine Muſik trägt den Stempel ernſten Forſchens. Er zeigt ſich auch hier als gründlich tiefern Harmoniker, der es verſchmäht, das Ohr auf Koſten eines tiefern Gefühls zu attaquiren. Er zeigt ſich in genialer Kraft, — aber nur zuweilen iſt zu bedauern, daß er den gewaltigen Maſſen, die er in Bewegung ſetzt, die erſte Bedingung der ganzen Muſik, die Melodie, den Geſang nicht ſelten opfert. Marſchner beſitzt von Natur aus genug jener Melche, Schlangen und Baſilisken der Gemüthstiefe, von welchen ſeine Harmonien wimmeln, als daß er nöthig hätte, ein

Schüler Spohr's zu werden, genug, um auch noch Opernbücher zu wählen, in denen jeder Ton zum Ungeheuer werden muß. Marschner hätte auf den nordischen Stamm seines deutschen Genius frische südliche Reiser pfropfen, und diese von unten herauf treiben lassen sollen. Der Schwulst seiner Accordenfolgen würde sich näher an Phöbus Strahlen vielleicht um so viel verdünnt haben, als nöthig gewesen wäre, die rechte Mitte zwischen melodischer Leierei und Instrumentalkanonaden zu behaupten. Ich sage damit nicht, daß Marschner durch und durch harmonisch versteinert wäre; es kommt nur zuweilen über ihn, — es faßt ihn plötzlich wie Fieberparoxismus, und ist der vorüber, so wird er wieder verständlich, und man fühlt sich bald heimisch in friedlicher Nähe. Statt aber mit Bildern um mich zu werfen, will ich versuchen, das für die Sinne Faßlichste aus unserer Oper meinen Lesern anschaulich zu machen.

Die Musik des Vorspiels (Haupttonart A-moll) gehört wol zu den gelungensten Nummern der ganzen Oper. Sie bezeichnet das unterirdische emsige Treiben der Erdgeister und Gnomen, die beim Aufrollen des Vorhangs geschäftig an den zackigen glitzernden Wänden und Erzadern arbeiten, hämmern und putzen, von einem röthlich düstern Schimmer magisch beleuchtet. Der Eintrittschor, Viervierteltact: »Rastlos geschafft, mit stetiger

Kraft», beginnt gleich anfangs mit einem fugirten Thema, löst sich aber nach den ersten sechzehn Tacten in eine homophone Bewegung auf. Das Quartett begleitet Unisono in einem kräftigen Staccato von Achteln, während die Harmonie oben gebunden bleibt. Auf einen kurzen Wechselgesang Heilings mit seiner Mutter, die ihn vergebens zurückzuhalten sucht, beginnt der Chor: «Zu der Menschen falschem Geschlechte willst du dich schlagen.» Der Satz, vielleicht nur zwölf Tacte lang (H-moll), ist vortrefflich declamirt; aber von unvergleichlicher Wirkung ist der folgende Zweiviertel (A-dur): «Ohr, wie stutzig, seht wie stolz und trutzig», der die Widerspenstigkeit frivoler Unterthanen recht pygmäenartig durch kurze Achtelgänge bezeichnet. Die kurzen Sätze der folgenden Wechselgesänge bis zum Schlußchor sind mehr oder weniger charakteristisch, wie überhaupt Marschner in Erfindung musikalischer Gesprächsformen meistens die Frische und Wahrheit verläßt, die seine Chöre, seine Recitative und vorzüglich seine Lieder in hohem Grade auszeichnen. Er vermag sich nur selten dem trägen, etwas schleppenden und folglich wirkungslosen Style solcher Dialoge zu entreißen, und wo man rasche und handelnde Fortschreitungen erwarten darf, fühlt man sich nicht selten durch klägliche Melodien aufgehalten, und bisweilen gelangweilt. Keine Regel ist ohne resp. Ausnahme; — aber diese

Regel sitzt zu sehr in des Componisten Blut fest, und eine Ausnahme davon kann erst durch eine besonders glückliche Inspiration erzeugt werden. Der Schlußchor dieses Vorspiels nun: „Gehorchen und tragen, und tummeln und plagen", ist wieder vortrefflich und consequent gehalten. Das Quartett führt abermals das Hauptmetrum in staccirten Achteln, während dem der Gesang, nach einigen gebundenen Sätzen, Thema und Bewegung des ersten Tempo: „Rastlos geschafft", wieder aufnimmt und meisterhaft durchführt. Die Ouverture (F-moll) beginnt mit einem kurzen Larghetto der Hörner, und gibt den Zuhörern gleichsam die Idee eines der folgenden Hauptgedanken, während das Quartett in steigendem Tremolando erbebt und schließt. Daß auch diese Ouverture, wie die meisten unserer romantischen Opern, einen Kampf des bösen mit dem guten Princip andeutet, versteht sich von selbst. Wir haben hier drei Hauptthema's, die sich imitiren und durchkreuzen. Das erste ist eine Art Fanfare mit allen gezogenen Registern, das zweite eine vom Quartett aufgenommene Bewegung in je zwei und zwei verbundenen Achteln, etwas an Spontini dämmernd, und das dritte ein ruhiges versöhnendes Cantabile, dessen erste Tacte gleichsam wieder als Seufzer im Fortgange der Ouverture bald hier, bald dort auftauchen. Eine Färbung, ein Ton höchster Leidenschaft verbindet nun diese

drei Thema's in geschickten contrapunctischen Wendungen, in gründlichen Schönheiten der Harmonie, und im Wechsel verschiedener Tonarten. Sie schließt wieder mit dem ersten Satz der Fanfare, wodurch Marschner vielleicht den Sieg, den Triumph über menschliche Regungen bezeichnen will.

Die Analyse über ein musikalisches Kunstwerk gehört mehr in das Bereich der musikalischen Zeitschriften, und dürfte daher leicht unsere Leser mehr ermüden, als interessiren. Auch glaube ich im Ganzen den herrschenden Geist citirt zu haben, der in Marschner's Opern weht, und hebe nun deste erfolgreicher nur die hervorstechenden Stellen der vorliegenden hervor. Dazu gehört nun freilich nicht das erste Terzett (Es-dur) zwischen Annen, Gertruden und Heiling, worin der Dichter den Componisten zwingt, über alltägliche Phrasen seine repriſenreichen Melodien zu gießen. Die Frauen wollen haben, »er soll froh und lustig sein« — und er verspricht's, wenn sie erst sein Weib geworden, und hierum dreht sich diese ganze lange Introduction. Die folgende Nummer C-moll (Arie Annens und Terzett) erhebt sich nicht viel über dem Niveau des Effects. Die Situationen mit dem Zauberbuche, schauerlich, kräftig durchdacht und angelegt, verlieren ihre Farbe und erblassen mit dem letzten Tacte wieder. Das ewige Wühlen in harmonischen Fortschreitungen und in unhaltbarer Tonart durchhöhlt gleich-

kam das eigene Gebäude wieder. Dieses Terzett ist großartig, ist schön convenirt, — aber es berührt wenig verwandte Saiten. Ein anderes ist es mit der darauf folgenden Arie Heiling's (F-dur): »An jenem Tag«; diese trifft das Herz, diese ist ein Guß. Hier ist des Geistmenschen verzehrende, schrankenlose, rasende Liebe in Tönen treu wiedergegeben, und jeder Tact von ergreifender Wirksamkeit. Nun folgt wieder ein Terzett (A-dur): »Wohlan, so laßt uns gehen!« Die drei Leutchen kommen nicht von der Bühne und die Handlung bleibt stehen. Viel Sentimentalität und wenig Charakter. Apollo's Feder könnte hier nicht vor Ermüdung schützen. Der folgende Bauerncher (D-dur): »Juchheisa!« könnte unter verändertem Texte ebenso gut von einer Schaar Griechen oder Römer gesungen werden; auch erinnert der Hauptgedanke an Weber (Preciosa) und der Gang bis zur Fermate auf dem Septimenaccord, bei liegendem Basse, auffallend an Mozart (Zauberflöte). Das Lied Conrad's (G-dur): »Ein sprödes allerliebstes Kind«, ist — ich sage nur à la Marschner — vortrefflich. Im folgenden Finale (F-dur) vermisse ich den Wechsel der Empfindung. Derselbe Dreivierteltact, dasselbe Metrum zieht sich bis zum Schlusse. Der Stoff, der sich bereits durch diesen ganzen ersten Act zieht, ist zu kleinlich für die tiefe Feder Marschners'. Heiling ist ein Herkules, der mit der

Puppe ſpielt, und der Componiſt behängt dieſe Puppe mit myſteriöſen Gewändern. Anna beginnt das Finale mit den Worten: «Wie hüpft mir das Herz vor Freude!» Das Tempo iſt wol Allegro, aber faſt jede Sylbe hat ihre drei, vier, fünf Viertel, auch mitunter getragene, punctirte und gebundene Noten. Eine weinerliche Freude. Und auf dieſe Weiſe wird Zorn, Liebe, Eiferſucht und Rache geſchildert. Bizarre Accorde, Forzando's, enharmoniſche Verwechſelungen, grelle Nebentonarten und dergleichen augenblickliche Hilfsmittel erſetzen den mangelnden Geiſt dieſer Leidenſchaft nicht. Die Arie Annens (A-moll): «Weh' mir, wohin iſt es mit mir gekommen!» drückt in der angenommenen Form des heutigen Arienſtyls die Gegenſätze der Sehnſucht, des Zweifels, der Agitation aus. Sie bietet der Sängerin Spielraum für alle Arten und Unarten der modernen Schule. Aber, wie ſoll eine königliche Vitellia ſingen, wenn ein ſimples Landmädchen durch alle B und Kreuze fühlen, und in den Präcipitanzen der Fermaten wühlen darf? Im Geiſterchore (Cis-moll): «Aus der Klüfte Schlund», in der warnenden Königin Orakelſtimmen, in der geſteigerten Angſt Annens, ſchwimmt Marſchner wieder in ſeinem Elemente. Aber der allgemein gegebene Maaßſtab gilt auch für dieſe Nummer. Wohl iſt Annens Geſang hier einfacher und der Chor ſo charakteriſtiſch,

dumpf und geisterartig gehalten, als unsere Beurtheilung von über- und unterirdischen Dingen ausreichen mag; aber dagegen ist das gefühlte Bedürfniß, Heiling's Mutter auch als Sängerin auftreten zu lassen, etwas theuer erkauft. Ihre Arie ist in derselben schleppenden Manier geschrieben, welche das Piu mosso nicht zu beleben vermag, und viel zu lang für die Situation. In den unmittelbar jetzt auf einander folgenden 2 Duetts zwischen Annen und Conrad schreitet die Handlung nur wenig vorwärts; ihre Erklärung, daß sie ihm folgen und angehören wolle, kann wol kürzer geschehen, und wird durch den Weber'schen Hornsatz, womit das erste Duett beginnt, keineswegs interessanter. Melodram und Lied der alten Gertrude, (Cis-moll), Viervierteltact, ist ein wahrhaftes Meisterstück. Marschner hat es zur glücklichsten Stunde componirt. Dem Sturme ähnlich, der draußen heult, heulen auch die Contrabässe, Violoncello's, Fagotte und Hörner in abgemessenen Gängen abwärts. Gertrude sitzt am Spinnrade und harret Annens, sie spricht dazwischen, oder brummt wol auch die Melodie: »Des Nachts wohl auf der Haide« mit. Das Tremo, die später eintretenden Clarinetten vollenden den schauerlich ergreifenden Effect dieser durch und durch dramatischen Nummer. Das zweite Finale hat viel Schönes, aber auch wieder manche Längen. Zu den letzteren ge-

hören namentlich die Arie Conrad's und das darauf folgende Terzettino zwiſchen ihm und den beiden Frauen. Unſer Componiſt, der ſich in ſeinem Templer mit ſo vielem Erfolg in dem geſtreckten Metrum der Neun- und Zwölfachteltacte verſucht hat, verſäumt nicht leicht eine Gelegenheit, um uns dieſelben vorzuführen, obgleich mit weniger Wirkung, was beſonders der Fall in dieſem langen Satze iſt, in welchem der unvermeidliche Leibſchütze wieder Nichts als Lieb' und Hoffnung athmet. Ich meine, der Componiſt habe das Recht, Situationen und Längen des Dichters zu verwerfen, in der ſeine Muſik ſo Vieles zu erſetzen und gut zu machen hat. Nun erſcheint Heilung mit dem Brautſchmuck, und von der herrlichen Stelle an: »Schön geſchmückt ſind Haus und Hof«, wird die Handlung wieder belebt und anziehend. Dieſe Stelle, die ſich durch den ganzen Satz windet, gehört zu den Raritäten unſerer Oper. Die Steigerung bis zum Schluß paßt ganz zur Handlung und iſt höchſt effectvoll. Die Tonart D-moll rumort in ſchwer zu beziffernden Accorden in den Eingeweiden aller Inſtrumente, und hebt den infernaliſchen Jubel Heilung's: »Hei, hei, wie ſie drehen, luſtiger Hohn!« mächtig hervor. Der letzte Act beginnt mit einem Melodrama, worin unſer Heilung wie der verlorene Sohn zur Mutter zurückkehrt und philoſophiſche Reflexionen anſtellt, weil ihm die Trauben

zu hoch hängen. Die Chöre der Geister sind meisterhaft, der bombastische Styl des molossen Sechsvierteltacts im Allegro furioso (F-moll) ist hier ganz an seiner Stelle, und so originell als drastisch auf die Worte: «Wenn ihr beim Feste im Taumel der Freude», wirkt das Des zum perfecten C-dur-Accord. Der kleine Hochzeitsmarsch (A-dur) von Clarinetten und Fagotten ist eine allerliebste Erfindung. Stephan's Trinklied (Es-dur), frisch und lebendig, bewegt sich einfach in wenigen Accorden, aber bringt durch das Ohr ins Herz. Diese Nummer, obgleich mit den Haaren herbeigezogen und die Handlung wieder aufhaltend, streitet mit dem Liede Gertrudens um den Vorrang der Classicität. Der kurze vierstimmige Trauungsgesang (D-dur) contrastirt angenehm zu dem vorigen Liede; aber desto überflüssiger und larmoyanter ist das folgende Duett (E-dur) zwischen Annen und Conrad: «Nun bist du mein ꝛc.» — Dem letzten Finale (F-dur) so lieblich es auch mit dem Mädchenchor beginnt: «So wollen wir auf kurze Zeit die Augen verbinden», fehlt die Steigerung. Marschner hat hörbar seinen Genius erschöpft, und alle Kraftstellen, z. B. wo Heiling als Geist auftritt, erscheinen blos als Mittel zum Zwecke. Daß er nun gar in einem Cantabile noch einmal sentimental wird, daß er mit Annen noch lange verhandelt, daß, anstatt darauf die Entwickelung schnell herbei-

geführt würde, die Königin in vierzig gedehnten Tacten intervenirt, und gar Bauern und Geister zusammen sanfte Gefühle zu erkennen geben — das ist mehr, als die Langmuth ertragen kann, und Marschner müßte wie Mozart allen Elementen gebieten können, um die Segel alle flott zu machen, die der Dichter am Schlepptau hin und herzerrt. Deßhalb geht auch die wundervolle Stelle Heilings: »Wenn mein Kranz verbleicht, wenn mein Herz gebrochen ꝛc.« fast spurlos in dem Logenthür-Accompagnement verloren, da die Theilnahme nicht mehr gefesselt ist. Selbst der fugenartig begonnene Schlußsatz: »Gottes Allmacht hat entschieden«, wird noch aufgehalten durch unnöthige Zwischensätze; und so scheidet man im Ganzen unbefriedigt aus dieser Oper, obgleich man im Laufe derselben die innenwohnende Kraft und den ästhetischen Gehalt des Schöpfers derselben tief empfunden hat. Diese Oper gleicht einem Aquaduct, der aber weit öfter durch Felsen und Klippen unterbrochen und gehemmt wird, als es die Bedingung des romantischen Anblickes erfordert; und diese Klippen sind die Verse des Herrn Devrient. Es bleibt eine sonderbare Erfahrung, daß die Herren Componisten, sonst so schwierig in Annahme ihrer Opernbücher, doch meistens Fehlgriffe thun. So viel über die Composition, was mit leichter Hand geschrieben konnte.

Die Puritaner von Bellini.

Bellini, dieſe catanieſche Nachtigall, dieſer Schüler Jomarelli's und eifrigſte Nachbeter Roſſini's, der Ritter des heil. Franciscus von Neapel, der glorreiche Sieger über die Donizetti, Ricci, Carafa, Paccini, der Componiſt der Capuleti und Montecchi, der Pirata, der Straniera, Zaira, Bianca und Fernando, der Montecchi und Capuleti, der Norma, Beatrice di Tenda und der Sonnambula, ſchrieb in ſeinen Puritanern, die ihm den letzten Ritterſchlag der franzöſiſchen Ehrenlegion verſchaffen, ſo und einen zweifelhaften Triumph. Alſo dafür, daß du, Bellini, den kräftigen religiöſen Sinn der Deutſchen zu überzeugen, zu verblüffen, die letzte Hand anlegteſt, dafür, daß du ſelbſt an deiner Mutter zum Verräther wurdeſt, und den ihr eigenthümlichen Humor durch ſtürmiſche Affecte, durch übertriebene Sentimentalität und Inſtrumentalſpectakel verdrängen halfſt, dafür, daß die Opera buffa in deinem trübſelig-

gen Ernſte nun gänzlich unterzugehen droht, und daß Jeder, dem noch ein Blutstropfen Muſikadels durch die Adern fließt, an ein Wiederaufblühen der herrlichen claſſiſchen Kunſtaloe faſt verzweifeln muß; — dafür, Bellini, halfen Cherubini, Paer und ſelbſt Roſſini an deinem Leichentuch tragen; dafür erhob dich Panferon »zum ewig leuchtenden Geſtirn am Künſtlerfirmament;« — dafür arbeitet Danton an deiner Büſte, und deine einbalſamirte Hülle wird der Verweſung entriſſen; dafür erhebt ſich für dich eine ſtolze Pyramide; dafür ſagt Romani (Piemonteſer Zeitung vom October 1835): »Kein Sterblicher wäre im Stande, die Leere zu begreifen, die du in der Tonwelt durch dein Hinſcheiden zurückläſſeſt!!« — Dafür all' dieß ängſtliche Treiben, damit ja dein Name wie deine Seele unſterblich bleibe — während nach dem vergeſſenen Grabhügel des einfachen deutſchen Mozart — (und vor dieſem einzigen Namen erbleichen tauſend vergötterte Sünder!) vergebens der beklommene Wanderer forſcht!! — Wohin Bellini's Beſtrebungen für die Zukunft gerichtet geweſen wären, davon zeugt namentlich dieſe ſeine letzte Oper. Aber er erlebte dieſe Richtung nicht mehr, die ſeiner innern Natur ſo ganz entgegen war und ſeinen bisherigen Ruhm nur vernichtet haben würde. Große hiſtoriſche Stoffe, durch den muſikaliſchen Ausdruck zu charakteriſiren, war keine Auf-

gabe für den weichlichen Melotheten Bellini, der seinem Vorbilde Rossini an Mitteln, Fülle und Consequenz des Stils dennoch sehr untergeordnet war. Davon geben gerade seine Puritaner schlagende Beweise. Seine glücklichsten Gedanken, sobald er einmal handelnd auftritt, sind höchstens nur charakterisirende Umrisse; er verliert sich sogleich wieder in seine passive Lyrik, und «seiner Melodien Lavagluth und Südlichkeiten» — mit unsern Masquarills zu reden — sind am Ende doch nur zu Tode gejagte Schmetterlinge, die unter der unseligen Reprisenseuche ihr bischen Farbenpracht verlieren müssen. Man lobt, daß gerade in seinen Puritanern Zartheit mit gewaltiger Kraft sich eine, und daß Fülle der Harmonie seinen Figuren dramatische Bedeutung gebe u. s. w. Ich finde aber, daß Bellini nie kräftig ist, sobald er nicht durch Verschwendung der Mittel und durch Instrumentalmassen, d. h. durch Verdoppelung und Mehrstimmigkeit wirken kann. Bellini nährt nur die Sinne und das Gemüth, während er den Geist und den Verstand darben läßt. Das sagen freilich seine Sänger nicht und die Theaterdirectionen, die von seinen Melodien leben; auch die nicht, die mit den Fühlhörnern ihres musikalischen Bildungszustandes nur eine gesangbare Melodie und nichts Tieferes zu berühren im Stande sind, — aber Alle werden's sagen, die von Musik

etwas mehr verlangen als ſinnenreizende, gefällige oder ſchimmernde Außenſeiten. Auch ich ziehe meinen Hut vor dem innern Funken, der in der Bruſt dieſes Sicilianers glimmt. Aber ſeine muſikaliſchen Tugenden halten nicht Stich. Es ſind nur moraliſche Aufwallungen. Wie in all' ſeinen Opern, ſo ſpricht daher auch in ſeinen Puritanern ſtets Etwas, das der Ausbildung, d. h. eines tiefern Eindringens in das Gebiet des muſikaliſchen Wiſſens würdig wäre. Dazu gehören namentlich der Zwiſchenſatz der Einleitung mit ſeinen abwechſelnden Tactarten und piquanten Rhythmen; die ungeſtüme Einleitung des erſten Duetts (*A-moll*); die Hauptmelodie des Duetts, zweiter Act: »Se tra un breve un lontano ma vedrai« (welches eigentlich die ganze Oper trägt), und andere Fragmente. Aber dabei iſt an einen vollſtändigen Gedanken, an eine Durcharbeitung oder Stimmführung nie zu denken; immer verläßt er die kaum erzeugte, tiefer liegende Idee, und kehrt zu ſeinen Trompetenſolo's und Fanfaronaden der Begleitung, zu ſeinen lachenden Clarinetten, während die Singſtimme ſchmachtet, zu ſeinen harmoniſchen Querſtänden und diſſonirenden Vorhalten, zu ſeinen durchgehenden Figuren der Blasinſtrumente, während das Quartett die Accorde hält, zu ſeinen famöſen Terzen-, Quarten- und Sextenkettengängen, die das geduldigſte Ohr zerreißen, zu ſei-

ner Janitscharenmusik ohne Ursache und Charakter, zu seinen beiden Favoritinnen, den Pauken, die jede Nummer begleiten, zu seinen trivialen Refrains und durchgepeitschten Schlüssen, zu seinen feigen Männerchören, zu seinen Auftacten, zu der Summe seiner Cadenzen, zu jeden gesunden Gedanken unterbrechen, und zu all den Un- und Abarten, worin er wahrscheinlich sein attisches Salz sucht, zurück. Was ihn zu dem eigentlichen Bellini stempelt, bleibt immer die feurige, oft hinreißende Herzenssprache und der gefällige Adel seiner Melodien, deren Eindrängen in das große Nationalherz, bei der nun einmal dem Menschengeschlechte angebornen Sentimentalität, psychologisch betrachtet, nicht einmal zu verwundern ist, und deren Liebenswürdigkeiten durch ihre häufigen Erkennungsscenen, durch Monotonie und wiederkehrende Formen, mit genußreicher Langweiligkeit gepaart sind. Mögen auch dieses Universalgünstlings Opern einen Grund der Rechtfertigung in der Richtung des herrschenden Zeitgeschmacks finden, mögen die Pasticcio's, die aus ihnen verfertigt werden, unsere Musik- und Verlagshandlungen über Wasser halten und uns ins Wasser saufen, mögen sie immerhin den überwiegenden Theil der musikalischen Literatur von Europa bilden, — was sind sie im Vergleich mit den Opernwerken eines Gluck, Cherubini, Mozart, Gretry, Spohr u. A.!

Ich habe vielleicht einen Kaiserschnitt in das große Urtheil gethan, dafür fügt aber auch dieses große Urtheil so manches Ungeheuer groß, das die fruchtbaren Anpflanzungen des vorigen Jahrhunderts zerstört. Die gute Darstellung dieser Puritaner auf unserer Bühne danken wir dem Feuer unsers überthätigen Capellmeisters Guhr, der wieder einmal gezwungen ist, im Sturmschritt sein Ziel zu erreichen. Aber er kann noch von Glück sagen, bei allen Mitgliedern seiner Oper eine Bereitwilligkeit zu finden, die es ihm möglich macht, aus fragmentarischen Kräften ein Ganzes zu schaffen. Aidetoi, le ciel t'aidera!

Die Nachtwandlerin von Bellini.

Man betrachte diesen Artikel als Versuch, die typische Physiognomie des heutigen Opern-Unsinnes zu bestimmen. An solchem Unsinn hängen ganze Richtungen, und nur ein so völlig entartetes Publicum, wie das Publicum überhaupt, kann sich über die gänzliche Geistlosigkeit noch freuen, wenn man es, wie einen alten Wüstling mit Birkenreisern, mit musikalischen Stimulanzen kitzelt. Gäbe es in Sachen der Vernunft und des Geschmacks überhaupt ein Volk, statt verschiedener Publicum, so würden dessen Lictoren die benannten Birkenreiser zu einem andern Zwecke anzuwenden haben.

Wessen Ohr diese Musik auch zum ersten Male erreicht, so ist sie doch nur das Echo längst bekannter Motive. Daher Nichts mehr über den oft besprochenen Totalwerth eines Bellini'schen Productes. Einzelnes dürfte zwar bei dieser mehr wie bei seinen übrigen Opern in

conciſern Formen erſcheinen, aber alle Farben verwiſchen ſich doch immer wieder in das dem Componiſten eigene Dämmerlicht hoffnungsloſer Liebe hinein. Einzelne, charakteriſtiſcher wie gewöhnlich gehaltene Stellen der Chöre und Enſembles vermögen mein Urtheil nicht mit dem Enthuſiasmus zu vermengen, der in Italien dieſer Oper den Lorber reicht, nicht mit dem grundloſen Entzücken unſerer ſüdlichen Nachbarn, und am allerwenigſten mit dem harmloſen Zufriedenſein meiner gemächlichen Landsleute. Bellini's Opern ſind Ebenen bei Mondſchein voller Schlagbäume; denn wo man anfangen möchte zu genießen, muß man ſeinen Weh- oder Thränenzoll entrichten, und wieder von vorn anfangen. Ich konnte mich nicht enthalten, dieſe Schlagbäume (in der Kunſtſprache Fermaten) zu zählen, um mich auf dieſe Art von der Unmöglichkeit eines Ideenfluſſes oder einer verſtändigen Durchführung zu überzeugen, und zog unter dieſer Rübezahl-Arbeit ein Facit von nett 340 ſolcher Stationen. Ich wollte darauf wetten, daß aus ſämmtlichen Opern Mozart's und Cherubini's dieſe Summe von Fermaten nicht zu ziehen iſt. Vielleicht dürfte der allgemeine deutſche Zollverband wohlthätig darauf einwirken! — Die Handlung iſt vermuthlich von dem berühmten Nachtwandler Auguſtin Foſari ſelbſt, da ſich blos Mad. Ellmenreich als Ueberſetzerin nannte. Man

hat uns einen Embryo mit möglichster Sorgfalt aufgepumt. Schade aber um jedes Tröpflein kosmetischen Wassers aus Bellini's Vorrathskammer; noch mehr Schade aber um die Verschwendung so vieler artistischer Reflexionen. Doch zur Sache, denn es ist schon der Mühe werth, dem Publicum eine Uebersicht des totalen Unsinns zu geben, dem man den Titel Sujet gibt.

Nach einer kurzen Introduction des Orchesters geht der Vorhang auf, und gewährt uns die Ansicht einer Schweizerei, deren schottischer Hintergrund sinnreich an das ebenfalls nächtlich wandelnde »weiße Fräulein« erinnert. Ein unsichtbarer Chorus von vivat- und tralalasingenden Bauern schwadronirt im Hintergrunde, und freut sich seines eigenen Orchesters. So hervorgetreten mit allen Utensilien einer ländlichen Festivität, klagt Lise, die Wirthin loci, sehr anständig in A--dur, daß Elwin (ein reicher Gutsbesitzer) Aminens Reizen nicht widerstehen könne, und daß sie das nun schweigend tragen müsse. Das ist die antidiluvianische Präparation des Stoffes. Sehr à propos erscheint gleich darauf Alexis, der Landmann, und sticheln, daß Lisen ja auch bald das süße bräutliche Geschick lächeln könne, während der Chor immer »Vivat Amina!« dazwischen persiflirt, und Lise »vor Aerger erbebt.« Nun schlägt die indiscrete Versammlung gar vor, »um Aminen hoch zu ehren, das

erlernte Lied zu singen,« wie sehr poetisch die erste hören ist.

Ja, Helvetiens schönste Blume
Ist die reizende Amina.
In des Busens Heiligthume
Thronet keusche Lieb' und Treu.«

Und so geht's fort in drei hochtrabenden Strophen. Wer Bildung lernen will, werde ein Schweizerbauer. Welches politische Interesse der türkische Kaiser aber an diesem Feste nehmen mag, ist nicht angedeutet; daß er indeß seine Janitscharenmusik sendet, um dasselbe zu verherrlichen, ist Thatsache. — Nach diesem Privatjubel erscheint endlich Amina im Bänderschmuck der Verlobung mit Theresen, der Müllerin. Sie bedankt sich »für diesen warmen Antheil, und für die Beweise der Freundschaft und Liebe.« — Dafür aber weiß auch der Chor die Dehors zu beobachten, und erwiedert sehr fein: »Dich glücklich zu sehen, ist unser Wünschen, unser Fleh'n.« Nun umarmt Amina Theresen »mit Freudenthränen lohnend, für Beispiel und fromme Lehren, der armen Waise gegeben«, und singt dann eine Bravourarie aus Es, worin sie um Ausdauer fleht, d. h. um Ausdauer, so viel Seligkeit tragen zu können, wobei der Chor in theilnehmenden Staccato's sie der Freude ihrer todten Mutter versichert. Die Dazwischenkunft der türkischen

Musik macht das Alles noch rührender. — Nach einigen Spiegelfechtereien des liebeneckenden Recitativs erklärt sich Lisa als Demokratin; denn sie gesteht ohne Scheu, »daß sie die Arbeit liebe.« Endlich naht der Notar, und noch endlicher der Geliebte, Elvin. — Er entschuldigt sein Ausbleiben mit dem Grabe der Mutter, worauf er gekniet und um Endossirung ihres Segens auf die Gattin in spe gefleht habe. Er sei auch gleich erhört worden. Amina meint sehr ironisch dazu: »O frommer Glaube!« — Also wird zur Verlobung geschritten, die Mitgaben werden geordnet, die Ringe gewechselt. Die Zeugen unterschreiben, und das Alles im Freien, kurz vor der Dämmerung. Ein bescheidener Veilchenstrauß, vom Liebhaber in petto gehalten, bildet die Pointe dieser Scene. Amina schmückt auch sogleich ihren Busen damit; und der idyllisch-süßen Redensarten in Recitativen, in Duett und Ensemble ausgeflostelt — die Verbandwunde Lisens mitgerechnet — scheint kein Ende zu werden, bis endlich Peitschenknall in der Ferne einen Reisewagen verkündet. Ein Fremder, in phantastischer Gala-Uniform mit Kreuz, Sperren und Reiherbusch auf dem Czako, fragt nach Schloß und Wirthshaus. Lisa recommandirt das ihrige. Der Fremde kennt sich aus, und singt von Erinnerungen, macht ohne Umstände der Braut den Hof, erweckt Lisens Aerger,

Elvins Eifersucht, und der Chor verliert sich in folgende psychologische Betrachtung: «Nein, so höflich und galant ist kein Mann von niederm Stand!» Im darauf folgenden Quintett läßt der Fremde das Publicum ahnen, daß er der entlaufene Sohn des regierenden Grafen sei. «Ach, er starb, der Edle!» heißt's. Nachdem folglich der Fremde «O Trauerkunde!» gesungen und merken läßt, daß der Entflohene bald erscheinen werde, fängt die Sonne an zu sinken, und Therese mahnt an die Heimkehr — «der Erscheinung wegen.» Alle betheuern darauf dem Ungläubigen, daß ein Ungeheuer in Lebensgröße auf jenen Höhen lustwandle, und Amina betheuert das mit, ohne zu wissen, daß sie selbst das Ungeheuer sei. Aber man sieht's ihr an, daß sie's dem mystischen Dichter zu Liebe thut. Der Fremde fühlt sich versucht, den Geist zu bannen, darauf Müdigkeit verspürend, greift er der Braut ans Kinn und geht. Die Uebrigen gehen auch; denn es muß jetzt nothwendigerweise ein Duett zwischen Aminen und Elvin folgen, worin er nach Noten eifersüchtig ist. «Auf wen?» — «auf Alle!» — «verdien' ich das?» — «Vergebung!» In zahllosen Figuren und Cadenzenketten wird der Bund erneuert, und in der zärtlichsten Extase scheiden die Versöhnten.

Verwandlung. Zimmer im Bauernwirthshaus. Auf dem Tische brennen zwei Wachskerzen auf silbernen Leuch-

tern. Der Fremde erscheint mit zwei großen Pistolen, lobt die Behaglichkeit der Luft, tadelt die Sprödigkeit der Wirthin, meint aber, das dürfe man nicht scheuen. Richtig; denn ganz à propos schleicht Lise zu ihm ins Schlafgemach und fragt nach dem Befinden des Herrn Grafen, der sich ob dieser Demaskirung alterirt, und weiter vernimmt, daß noch in dieser Nacht ihm die Bewohner die schuldige Ehrfurcht bezeigen wollen. Der entmobte Graf gesteht ihr seinen Liebesschmerz, und hört Geräusch. Mit den Worten: »Zur Unzeit uns zu stören!« verliert Lise ihr Halstuch und flieht in ein Nebenzimmer. Amina, barfuß und im Nachthäubchen mit Spitzen und Rosa-Atlasband, steigt zum Fenster herein. Der Mond scheint zwar hell, aber zur Vorsorge hat sie doch eine Laterne mitgenommen. Sie singt zweimal »Elvin!« er einmal »Himmel!« und erkennt, daß sie nachtwandelt. Lise lauscht, riecht aber den wahren Braten nicht, und geht entrüstet über »die Verrätherin« ab. Aminens innerer Sinn ist mit Elvin beschäftigt; sie will ihm die Hand reichen. Diese Lage wird dem guten Grafen doch zu toll. Er kämpft einen moralischen Riesenkampf und geht hinaus mit den Worten: »Die Lockung dieser Stunde meid' ich mit reinem Blick.« Und das war zur rechten Zeit; denn Amina legt sich sans façon in sein Bett, und schlummert, das Gesicht

der Bühne zugekehrt, ruhig fort. Der Ober ſchleicht leiſe herein, um den Herrn zu begrüßen. Er iſt nicht da. «Dort ruht er im tiefſten Schlafe! — Ha, nicht weiter, — nicht der Graf iſt's! — Nach der Kleidung und dieſen Zügen iſt's ein Mädchen — ja!» Man muß dieſe Divinationsgabe bewundern. Da bringt Liſe den Bräutigam. «Sieh', deinen eig'nen Augen trau'.» — «Himmel, Amina!» Von dem Entſetzen des Obers erwacht natürlich die Schläferin, weiß aber nicht, wo ſie iſt, und verwundert ſich ſehr. — Man ſetzt ihr von allen Seiten zu, ſchilt ſie treulos und alles Mögliche. Aber weder ihr, noch ihrer Freundin Thereſe, die ihr in aller Eile das von Liſen vergeſſene Tuch umwirft — fällt zufällig ein, durch ein einfaches Geſtändniß den Zweifel zu löſen. Beſſer, der Knauel bleibt verworren, als der zweite Act fällt weg, und ſo fällt der Vorhang, die Harpyenkrallen in unſerer entſetzten Bruſt zurücklaſſend.

Ich finde eine auffallende Aehnlichkeit dieſes Stoffes mit dem der Oper Euryanthe. Beiden Hauptperſonen, Euryanthen und Aminen, bringt Nachtwandeln Unheil. Beiden verſchließt des Dichters Idee die Lippe zur leichten Rechtfertigung, und was dort die Edeln Frankreichs ſind, wovon kein Einziger ritterlich ſich eines hilfloſen Weibes annähme, ſind hier di. Bauerntölpel; den Co-

namen nach, aber nicht dem Sinne nach von einander unterſchieden.

Der zweite Act beginnt mit einer allgemeinen Niederlage: der Chor liegt auf der Erde im Walde, auszuruhen von dem Vorhaben, Aminen bei dem Grafen zu vertreten; denn »ſie zu vertheidigen iſt Ritterpflicht, wenn ſie ſchuldlos.« Haben Sie gehört, Frau Wilhelmine von Chezy?! — Sie gehen. Amine und Thereſe kommen ſehr betrübt. Auch ſie wollen den Grafen beſiegen, und da ſie ſich auf dem Wege zum Schloſſe zufällig bei Elvins Gut befinden, ſo kommt dieſer ihnen natürlich entgegen. Sie ſingen von Verrätherei, Unſchuld, Höllenqual, Friedenraub und ähnlichen Dingen, immer ohne ſich zu erklären. Der Chor kommt dazu, den Grafen annoncirend, und ſpricht: »Ihre Unſchuld, ihre Tugend, ja — naht der Graf ſelbſt zu bezeugen.« Elvin. Wehe dem Frevler! Chor. Ach! laß dieß Wüthen! Elvin. Nein, nein! ich fliehe!« — Iſt das nicht gräßlich? und ſo geht's fort, bis Alle ſelbſt gehen.

Verwandlung. Thereſens Mühle von einer andern Seite wie im erſten Act. Aleris erhält von Liſen einen zweiten Korb, obgleich er ſie durch allerlei Sophismen auf ſeine Seite bringen will. »Hoch lebe Liſa!« jubelt darauf der Chor; denn Elvin hat umgeſattelt, und ſie als Surrogat Aminens erkoren. Aleris knirſcht, und

ſie legt ſchnell eine Arie von Carafa ein aus B-dur. Elvin will ſie auch ohne Weiteres zur Trauung führen, da erſcheint der Graf als Deus ex machina, und betheuert Aminens Unſchuld, indem er endlich erzählt, daß es «Somnambüle» gäbe. Oh! Man will das Mährchen nicht glauben, und dennoch zur Trauung ſchreiten. Der Chor iſt piquirt, daß man ihn für ſo dumm hält. Da erſcheint Thereſe und bittet um Ruhe, Aminens Schlummer nicht zu ſtören. Wie? macht ſie ihr Mittagsſchläfchen? Ach nein, die gefällige Dämmerung iſt ſchon wieder eingetreten. Was kann die Erbraut auch Beſſeres thun, als ihren Gram verſchlafen? Da merkt erſt Thereſe Elvins Variation und ſingt: «O Himmel!» Liſe prahlt mit ihrer unverletzten Ehre; aber Thereſe-Nemeſis ſchwingt anklagend der Wirthin verhängnißvolles Tuch, noch vom erſten Finale her datirt. Liſe wird roth, und allgemein verdammt. Das Finale beginnt Elvin mit den Worten: «Herr Graf, was ſoll ich denken, auch Liſen trifft Verdacht?» — Dieſer beſchwört aufs Neue Aminens Unſchuld, und Elvin fordert Beweiſe. Da ſingt plötzlich Alles: «Ha!» denn, o blaues Wunder! ganz a tempo ſteigt Amina oben zum Dach hinaus, die Laterne in der Hand, und betritt den ſchmalen Steg, der zum Felſen vis-à-vis führt. Alles erbebt. Auch das Publicum. Da, Entſetzen! ſtürzt ſie in den

Freund zerscheint in tausend Stücken. — Wer? Amine? Nein. Blos die Laterne. Die gewesene Besitzerin derselben erreicht ganz und wohlgemuth den Continent, steigt geschwinde den steilen Abhang hinab, und schwebt bis zu den Lampen. Sie ist wieder barfuß, aber dießmal ohne Haube, wahrscheinlich anzudeuten, daß sie nicht mehr unter dieselbe gehört. Sie singt von vereitelter Hoffnung, von Kirche und Trauung, von verlorenen Ehren, Unschuld und Grab. Das dauert sehr lange, ohne daß ihr Jemand mitleidig ein Tuch umwürfe. Endlich zeigt sie, als Corpus delicti ihrer Treue, den Veilchenstrauß vom ersten Act. Das überzeugt und rührt Alle. Elvin sattelt abermals um, und verspricht sich zum dritten Male. Da erwacht sie natürlich in seinen Armen. Der gefühlvolle Chor bringt ihr den Rest der noch fähigen Vivats, und mit den abgedroschenen Floskeln von Wonne, Glück, Altar, Myrthenkranz, Seligkeit und Himmelreich schließt die verwickelte Intrigue

Der Kerker von Edinburg, von Carafa.

Ob Michael Carafa (oder Caraffa), 1787 in Neapel geboren, aus der Linie der römiſchen Cardinäle ſtamme, welche größtentheils dieſen Namen führten, iſt aus dem Geiſte ſeiner Compoſitionen nicht abzunehmen. Wie Carafa's frühere Opern: «Gabriele. Masaniello. il Para. l'Illusion. le Solitaire. la Violette», tragen auch ſeine beiden letzten: «die Braut von Lammermore» und ſein «Kerker» das Gepräge der herrſchenden Trivialität; obgleich er ſeine Gemeinplätze durch etwas mehr Plan des Ganzen und Ordnung der Perioden zu maskiren verſteht. Der italieniſchen Schule nur der Form nach angehörend, nähert er ſich ganz dem Weſen der neuern franzöſiſchen. Dadurch aber verliert er den Vorzug der Originalität, die einen Roſſini und Auber, denen er allzu hörbar nachſtrebt, auszeichnen. Er wird deßhalb auch immer hinter ihnen zurückbleiben. Von einem

Totalgedanken, der ein Werk beherrschen, durchdringen soll, von einem logischen Zusammenhange der einzelnen Ideen darin, von Charakteristik des Tons zum Wort, von Consequenz des Styls und der Stimmenführungen ist nicht die Rede. Carafa's Effecte sind gedacht, nicht empfunden. Seine Musik erreicht nur das Ohr, nicht das Herz. Wo die Absicht, nicht die Inspiration zu schreiben die Feder führt, da ist nicht Freiheit. Da ist die Kunst ein oder weiter Kerker, und der Geist sitzt in Banden geschlossen. An Tändelei und reicher Figuration, an frappanten Ausweichungen und Eintritten, an gemeiner Lust und lustigem Schmerz, an Kürze der Gedanken und Länge der Perioden, an unnöthigen Reprisen, an berechneten Effecten fehlt es auch dieser Oper nicht. Deswegen ist sie auch ein Product der heutigen Universal-Opernfabrik, auf die Masse berechnet; deßhalb hat sie in Frankreich ihre Anbeter und wird in Deutschland ihre Nachbeter finden. Uebrigens war es eine Aufgabe, allenfalls eines Cimarosa oder Mozart würdig, diesem Gallimathiasgedicht eine herrschende Tonfarbe zu geben. Klug zu werden im Leben ist schwer; aber aus diesem Opernbuche klug zu werden, ist noch weit schwerer. Saphir hat der Mühe werth gefunden, es durch und durch lächerlich zu machen. Ich finde es nicht. Es persiflirt sich selbst bei jeder Anschauung; denn die Ab-

geschmacktheit überflügelt alles in der Art bisher Erlebte, und — das will viel sagen. Die sogenannte Handlung dreht sich um zwei betrogene Mädchen, wovon das eine, wahnsinnig, des andern Kind stiehlt *), weil sie wähnt, es gehöre ihr eigen, es auf einem unzugänglichen Glockenthurme verbirgt, dann aus den Flammen rettet und, so vernünftig geworden, selbst in denselben umkommt; — ferner: um einen liebenswürdigen Betrüger, der, des Herzogs von Argyle Sohn, als geächteter Anhänger des Prätendenten, sich bei den Schleichhändlern engagiren läßt; in der Uebereilung und pseudonym zwei Mädchen verführt, zurückschleicht, gefangen, zu Ehre gebracht wird, zusieht, wie man die Mutter des geraubten Kindes des Mords beschuldigt, und wie sie von seinem Vater verurtheilt, zum Richtplatz geschleppt wird; und endlich um einen zärtlichen Vater, der die Allotria seines Söhnleins, zum Triumph der Pädagogik, gnädig übersieht, dessen größtes Verdienst es ist, daß er eine Arie von Donizetti einlegt, und am Ende aus Vorsicht den Anführer der Schleichhändler zum Kerkermeister macht, der seine Gefangenen vernachlässigt, weshalb diese denn auch, sich selbst befreiend, den Kerker sprengen, und so im letzten Knall

*) Deßhalb wol auch die Anklänge aus der diebischen Elster in der Ouverture?

effect dem Künstler Oper den Titelnamen geben. Doch wer detaillirte all den Unsinn weiter? Von Schürzung und Lösung eines Knotens ist Nichts zu spüren. Eine Hauptperson hat die Oper eigentlich nicht, d. i. eine solche, um die sich alle, eine Handlung bildenden Ereignisse drehen sollen. Die Manen Scott's werden es Herrn Anton nicht Dank wissen, der dessen schönen Roman: »The Hearth of Midlothian«, nach Scribe und Planard frei bearbeitete. In wie fern es schön oder unschön ist, Geistes- oder Körperverkrüppelung auf die Bühne zu bringen, mag Jeder selbst beurtheilen, der Schönheitsgefühl besitzt. Genug, das Thema ist gegeben, der Wahnsinn losgelassen. Er mußte componirt und dargestellt werden. Die Musik des Herrn Carafa drückt aber in den Nummern der Sara nicht mehr Wahnsinn aus, wie in allen übrigen. Der Contrast ist nicht hervorgehoben. Die Musik ist also entweder durchgehends vernünftig oder verrückt. Ich will zur Ehre aller Opern, welchen diese gleicht, das erstere annehmen. — Es ist barbarisch, daß der Künstler seine besten Kräfte an solche Stoffe verschwenden muß, denn diese Oper ist eine von den vielen, die nur durch das sorgfältigste Einstudiren gehalten werden können. Früher gehörten die kleinern Nummern einer Oper mehr dem Gefühl und der Reflexion an, und nur im Finale schritt die Handlung

fort. Heute aber, wo es der Dichter darauf anlegt, die Ereigniſſe eines Jahrhunderts in ſeine Operntextpfanne zu werfen, um daraus ſeinen Handlungsteig zu kneten, — heute wird das Feld, das der Componiſt anbaut, zum Labyrinthe. Wie iſt es möglich, bei den vielen ſich gleichſam einander jagenden Gegenſätzen dem Gemüthe auch nur einige Minuten lang Ruhe, dem Verſtande eine eben ſo kurze ununterbrochene Beſchauung zu gönnen? Daher das öftere Zerreißen des Gedankenfadens, daher die vielen Knoten in demſelben. Einem ſolchen Faden gleicht auch unſer Kerker, deſſen kleinere Nummern, namentlich die Romanzen und Lieder, deßwegen die werthvollern ſind, weil gedrängtere Stoffe der Gedankenfolge weniger Gelegenheit zur Unterbrechung bieten. Es gehört ſchon ein muſikaliſches Genie dazu, den Ecken eines ſolchen Operngedichts durch den Fluß der Muſik eine gewiſſe rhetoriſche Rundung zu geben. Das gewöhnliche, jedes neuere Erzeugniß begleitende Urtheil: »Es ſind ſchöne Sachen drin« — iſt blos eine Metabaſis der Verlegenheit. Es gibt unter der Sonne nun einmal nichts Vollkommenes, nicht einmal eine vollkommen ſchlechte Oper. Ein grundſchlechter Menſch kann recht liebenswürdige Seiten haben, dieſe Anerkennung aber beſſert Nichts.

Anna Boleyn von Donizetti.

Wer kennt nicht die Geſchichte der Anna von Boulen (die Mutter Eliſabeths), der nachmaligen Gräfin von Pembroke, ihre Abenteuer in Frankreich während der Regierung Franz des Erſten, ihre heimliche Vermählung mit dem Grafen von Northumberland, ihre Erhebung zur Königswürde durch die Heirath mit Heinrich dem Achten von England, ihren Proceß, durch die Chicane ihrer Schwägerin, der Vicomteſſe von Rochefort, veranlaßt, und die darauf (am 19. Mai 1536) erfolgte Vernichtung im Tower. — Felix Romani hat dieſen Stoff mit gewohnter Raffinerie zu einem Opernbuch benutzt, und des Dichters Licenz, mit hiſtoriſchen Perſonen umſpringen zu dürfen, meiſterhaft darin ausgeübt. Es lohnt nicht der Mühe, die ſehr unmotivirte Expoſition deſſelben wiederzukäuen. Es wird ſchon ein Jeder von ſich ſelbſt nicht daraus klug werden. Nur ſoviel, daß die Vicomteſſe von Rochefort in ein Hoffräulein (Johanna Seymour), und der Graf von Northumberland in

einen Lord Percy umgewandelt ſind; damit wenigſtens meine perſonellen Citate keines Verſtoßes gegen die Richtigkeit des Comödienzettels beſchuldigt werden.

Ich habe einſtens geſchwärmt, es ſei auf dem Gipfel, — und mit Portici's Stummer, mit Robert's Teufeleien und Commilitonen ſei der Faſtnachtsdinstag des heutigen Operntumultes zu Grabe getragen. Ich irrte zwiefach, denn ohne hier zu enden, erhebt ſich vom Süden her ein anderes Ungeheuer, deſto gefährlicher, je einſchmeichelnder, ſüß und heuchelnd es die allgemeine Reizbarkeit erregt. Ich ſehe es zum ſchleichenden Fieber werden, im Blute deutſcher Sentimentalität. Ich meine die italieniſche Oper. Um unnütze Wiederholungen zu ſparen, verweiſe ich, in Beziehung der italieniſchen Muſik zum deutſchen Geſchmack, auf früher gewagte Beurtheilungen in dieſen Silhouetten, und wende mich zu dem neuen Günſtlinge, zu dem Römer Donizetti (geb. 1793), dem beerberten Componiſten der: »L'Esule di Roma. La Regina di Golconda. Otto mesi in una ora. Zoraide. Oliva e Pasquale und Anna Bolena.« Die italieniſchen Componiſten unterſcheiden ſich nicht weſentlich von einander, es müßte denn durch ein Ueberbot ihrer Abarten ſein. In Donizetti's heutiger Oper finden wir nur die Formen jener Muſter, welche uns Generali, Roſſini, Mercadante und Bellini gaben, benutzt, und die

Principien ihres Genres sind hier vereinigt. Das sind als Grundfarbe der Widerspruch des musikalischen zum poetischen Element; das lange Ausspinnen kurzer Gedanken; die endlose Cadenzirung unzähliger Fermaten; das Ziehen und Retardiren süßlicher Reprisen mit hüpfender Figuration hoher Blasinstrumente; die Begleitung jeder Nummer durch Trompeten, Pauken oder Janitscharenmusik; die Crescendo's auf liegende Bässe; die elegischen Unisono der Kriegerchöre, der Tarantelltanz der fallenden Thräne, die Originalität der Schlüsse, sine qua non, und was all' des Wider- und Unsinnes noch mehr. Die piquanten Eigenthümlichkeiten aber, die in diesen Principien wieder hervorstechen, fehlen hier, und höchstens ist's Lebendigkeit der Rhythmen oder sind's einzelne glückliche Momente, die den gähnenden Circus vor gänzlicher Apathie schützen. — Anna Boleyn hat nur 12 Nummern, die dennoch ihre 15 Viertelstunden ausfüllen. Zuweilen kam mir der humane Gedanke, Donizetti sei Anhänger der negativen Lehrmethode, und wolle durch ein edelmüthiges Selbstopfer auf diesem Wege die dem Ungeschmack verpfändete Classicität wieder in Credit setzen. Vergebliche Mühe! — Höre auf zu schreiben, Donizetti. Wir verzweifeln lieber, ehe wir Raison annehmen.

Die Jüdin von Halevy.

(Dargeſtellt auf der frankfurter Nationalbühne am 25. Januar 1836.)

Hülle den Unſinn in einen ſchimmernden Nimbus, und du haſt einen heutigen Opernteꝛt, und du haſt die Jüdin des Herrn Scribe. Kein Wunder, wenn die durch die Verſchwendung an äußerm Glanze beſtochenen Sinne nicht dazu kommen, einen logiſchen Faden aus einem ſolchen Labyrinth von Unwahrſcheinlichkeiten zu finden, oder wenn durch das harmoniſche Zuſammenwirken ſo vieler heterogenen Kräfte dieſer Unſinn glaub- und liebenswürdig gemacht wird.

Die große Oper zu Paris mit ihrem Coloſſäum und ihren coloſſalen Mitteln hat jene Wirklichkeit des 15 Jahrhunderts gut verzaubern, ſo daß man darüber allenfalls das *Hören*, nur nicht das *Sehen* vergeſſen könnte; aber unſer Duodezpodium, »drei Breter und zwei Bretchen«, das Frau Themis ſelbſt erbaut zu haben

scheint, damit nichts Fremdartiges unser Urtheil bestecke, und Euterpe sich durch die eigene Gottheit empfehle, das duldet keine Umwege, die zur Vernunft führen.

Obgleich unser Intendant Grüner, trotz der Zwangsjacke, die ihn fesselt, das Unglaubliche gethan, und die Blendlaterne uns dicht vor's Gesicht hielt, unsere Aufmerksamkeit konnte doch nicht von der Hauptsache abgeleitet werden. Jedermann weiß durch auswärtige Berichte, die diese strahlende Opernsonne wie unvermeidliche Trabanten umgeben, daß Scribe sein Stück in die Zeit des costnitzer Concils legte, und daraus dieß lyrische Epos zimmerte. Jedermann kennt diese Geschichte. Ich übergehe sie daher desto leichter, und berühre nur ein Paar grobe historische Schnitzer, anführend, daß es 1414 noch keine Hußiten gab, über welche ein Sieg hätte gefeiert werden können, da Huß erst am 6. Juli 1415 zu Costnitz verbrannt wurde, und erst einige Jahre später die Hußitenkriege ausbrachen. Auch gab es auf diesem Concil keinen Herzog Leopold „Prince de l'Empire." —

Herrn Halevy's Musik zu dieser Jüdin macht eine ehrenwerthe Ausnahme von den rhetorischen Irrthümern, zu welchen die sogenannte romantische Schule führte, die so viele unglückliche Proselyten macht. Ich rede hier von der Fluidität der Idee, von der Charakteristik des Worts, von einer gesunden Phantasie, welche die Con-

sequenz dieser Idee nicht ausschließt. Ich rede von einer geregelten Stimmführung, einem reinen Satz und einer tiefgründenden Instrumentirung. Herr Halevy tritt in dieser Beziehung in die Reihen der deutschen Componisten. Er ist lyrisch, wenn es darauf ankommt, sanfte Gefühle zu erwecken; die Melodie als treu bezeichnende Genossin des Worts behält ihren angestammten Adel; sein Ernst ist würdevoll wie sein Scherz. Von drastischer Wirkung ist die Zeichnung der stürmenden Seele, und die ganz vortrefflichen Chöre allein würden von seinem Berufe zur dramatischen Composition zeugen. Ich wußte nicht, daß Halevy ein Schüler Cherubini's ist, deßwegen überraschte mich der Wechselgesang im 4. Act zwischen Morny und Eleazar, der so auffallend hervorstechend im Style dieses großen Meisters geschrieben ist, daß ich wol hätte forschen mögen, ob die Handschrift in der Originalpartitur bei dieser Stelle nicht wechsele: ex ungue leonem. In so weit Ehre Hrn. Halevy! Was aber die Anwendung der Mittel betrifft, die doch blos die Diener einer Gedankenautorität sein sollen, so verschmäht Hr. Halevy keineswegs, die Bahn zu erweitern, die Auber, Meyerbeer und andere Bären dieser Schule leider gebrochen haben. Wer nicht eine von Ossians Heldenstimmen besitzt, wird sich diese Tonmassen nicht unterordnen können. Auch Halevy ist ein Frevler

an dem Orchester, und die gewöhnliche Construction der Blasinstrumente, noch reich genug für unsere Väter, ist zu arm für die heutige Tonsprache. Meyerbeer hat sich erlaubt, die Instrumente, namentlich Oboe und Clarinette, in gleicher Tonhöhe mit der Singstimme gehen zu lassen. Halevy, um nicht zu kurz zu kommen, benutzt die Trompete dazu. Es thut Noth, die Sänger schaffen in ihrer Verzweiflung zur Nothwehr, d. h. zu Scarafize's Sprachrohren, um ein Gleichgewicht wiederherzustellen. Bei so hochgestelltem Maaßstabe aller Verhältnisse wird es dem übertäubten Ohre schwer, bis auf den Kern dieser Musik zu dringen, und daher mag es kommen, daß die Meinungen über diese Oper sich so seltsam widersprechen. Wäre Halevy populär, so dürfte er von diesem ungeheuern Gerüste aus schon gefahrloser den hohen Ring wagen, ohne daß das Publicum ihn aus den Augen verlöre; so aber hat ihn derselbe — fürchte ich — auf eine Klippe geführt, worauf sich schon mancher früh belorbeerte Componist selbst überlebte! —

Scribe ist der Mephistopheles des jungen Frankreichs der Tonkunst. Man sollte ihn als Apollyon der gesunden Vernunft aus dem Paradiese der Aesthetik jagen. Ist er doch Schuld, wenn, von solchen Beispielen geblendet, sich kein Dichter mehr an die Behandlung eines einfachen Thema's wagt, eines Thema's, das seinen

Werth nicht in der tollen Zusammenstellung schroff einander entgegengestellter Ereignisse, sondern in der ruhigen Entwickelung eines logisch geschürzten Knotens sucht. Er ist Schuld, wenn der hinaufgeschraubte Ehrgeiz des Componisten die Hölle ergründen muß, um seinen Himmel zu finden.

Was blieb demnach Halevy's dürstendem Genius hier anders übrig, als bei der Ueberfülle von Materialien ebenfalls alle Register zu ziehen? Darf er hinter Robert zurückbleiben? Darf es ein Folgender hinter dieser Jüdin, worin frommer Kirchengesang mit Saufliedern, Festzüge mit Lamentationen, Choräle mit Anathema's, Pantomimen mit Donnerwettern, Ballets mit Trauermärschen, Prügeleien unter Glockengeläute ohne viele Umstände wechseln?

Fürwahr, die angestaunten Riesen sind in den sechs letzten Lustren zu unscheinbaren Kindleins geworden. In demselben Verhältniß z. B., in welchem früher eine Zauberflöte zum Freischützen stand, steht jetzt dieser, sowol scenisch als musikalisch, zur Jüdin. Und die Progression hat ihren Gipfel noch nicht erreicht, so daß, ich sehe es kommen, sich diese Oper wieder zu einem der neuesten Titanenwerke erhalten wird, wie allenfalls das Opferfest zum Templer. Meyerbeer's Bartholomäusnacht steht noch bevor, wozu man in Paris 7 große Glocken nach

einer gewissen Stimmung hat gießen, und die hintere Wand der Bühne einrichten lassen, um Raum dafür zu gewinnen. Und wird man es dabei lassen? — Wie manches herrliche Talent wird sich noch in dem eigenen Feuer solcher Verirrungen verzehren!

Guhr gab diese Oper zum Benefice, und das Publicum war dankbar. Der Darstellung gebührt volle Anerkennung. Es lagen in ihr die sichtbaren Zeugnisse eines Totalinteresses, wovon jedem Mitgliede sein Antheil gebührt. Es dürfte auch nicht leicht sein, eine zweite Anstalt zu finden, die gleich der hiesigen ein solches Argument binnen so kurzer Zeit zu lösen im Stande wäre. Ob dieses Forcirten aber der Anstalt zum Gedeihen gereicht, gehört in ein eigenes Capitel. Der Vortheil liegt im Ende immer in der Gewalt, die aus dem Zutrauen entspringt, das man von allen Seiten seinem eminenten Talent als Dirigent zollt. Und was vollends sein Orchester betrifft, so kann man sagen, daß er Virtuose darauf sei. Er behandelt es wie ein Clavier, das in allen Nuancen der gebietenden Muskelkraft gehorcht. Er greift dieses Orchesterclavier aber mitunter auch so stark an, daß nicht selten seine besten Hämmer brechen. Das Veto des unvergleichlichen Rothstifts benahm der wiederholten Aufführung eine überflüssige Stunde, und gab dafür der Musik concisere Formen. Die zweite Dar-

ſtellung erſchien gerundet, ſicher, und verſprach, daß ſie ſich auf dem hieſigen Répertoire erhalten werde. Dem muſikaliſchen Gewichte nach verdient ſie es wol mehr wie viele ihrer Schweſtern, die für ihre erdrückenden Maſſen nur ſelten durch wahrhaft innern Werth entſchädigen.

Der Blitz von Halevy.

Diese Oper ist wieder eine von denen, die weniger durch ihren innern Werth, als durch die Darstellung interessiren können. Das sichere Ineinandergreifen des Räderwerks ist die Hauptbedingung, und die Musik stützt sich allein nur auf diese Pacasiaten. Ein leichter auf mezza voce gesungener Gesang, viel Grazie und noch mehr Kalfet, viel Volubilität und wenig Stimme, eine gewisse Rapidität des Vortrags, natürliche Ungezwungenheit des Spiels — alles dem Franzosen angeborene — sichern solchen Opern in Frankreich den Beifall und die Stabilität. Der Deutsche aber liebt nur dann die Leckerbissen des Desserts, wenn er satt ist — und er hat, Gott sei Dank, einen zu respectablen Hunger, um sich davon ab ovo usque ad mala aufsitzen stellen zu lassen. Obgleich nun Halevy von seiner Jüdin bis zu dieser Oper einen gewaltigen Sprung gethan, so muß man eingestehen, daß er den Mangel an hier unbedingt nöthigem Redefluß sehr ge-

ſchickt hinter die Inſtrumentation zu verſtecken weiß; denn den oft abgeriſſenen Faden knüpft irgend eine Modulation, ein bizarrer Accord oder eine kühne Harmonienbiegung wieder an, und das leichtere Ohr ſetzt auf Rechnung der melodiſchen Conſequenz, was doch nur gewandt in einander geſchobene Aphorismen ſind. Beſäßen wir nicht in Mozart, Paiſiello, Cimarosa, Roſſini u. A. einen Maaßſtab zu Opern, worin Muſik die Leibeigene des Wortes iſt, ſo wüßten wir es freilich nicht beſſer, und wir müßten der heutigen das Recht für die Gnade ergeben laſſen. — Das gewöhnliche Endurtheil iſt, wenn man ſich nicht anders zu helfen weiß: »Es ſind ſchöne Sachen drin!« Das iſt aber ſtillſchweigende Bedingung, wenn eine Partitur nicht ungekauft oder ungeraubt bleiben ſoll; aber einige artige Cabaletten ſichern den äſthetiſchen Gehalt eines Ganzen eben ſo wenig, wie nur einige liebenswürdige Eigenſchaften den innern menſchlichen Werth. Uebrigens iſt die Muſik arm an Erfindung und Melodie, d. h. an ſolcher, die man noch nachhört. Das Orcheſter iſt faſt durchgehends überladen, beſonders die Harmonie, und Halevy's Talent fängt erſt da an ſich zu entzünden, wo die Schwefeldünſte das Donnerwetter herbeiführen. Wo es gilt heftige Affecte zu ſchildern, iſt er zu Hauſe, und wir haben wieder die romantiſche Oper. Deßhalb wie

verhole ich, daß nur die pünctlichste Uebereinstimmung des musikalischen und plastischen Elements diese Oper tragen kann. Man denke sich, daß vier Personen ohne Grundstimme gleichsam einen vierstimmigen Canon in der Handlung bilden, wenn man anders eine Reihe flacher Witze und Picoterien, in eine ungereimt geschürzte Intrigue gemischt, Handlung nennen darf. Es ist weder Chor noch Scenerie oder irgend ein piquanter Theatercoup vorhanden, um die allgemeine sinnliche Aufmerksamkeit länger zu fesseln, als die Muntitude gerade dauern. Die Ouverture würde ich nicht verstehen, wenn ich nicht annehmen wollte, sie schilderte den Zustand der Blindheit, worin die vom Wahnsinn ergriffene Hauptperson während des ersten Finale's und des ganzen zweiten Acts hindurch befangen ist. Denn die Sänger, die gewohnt sind, an jedem Abend Himmel und Hölle zu berühren, halten sich nicht leicht drei Minuten lang zwischen beiden, ohne sich zu versteigen oder zu fallen; namentlich wenn vernünftiges oder ruhiges Urtheil, wie es an vielen Orten der Fall ist, von dem unerbittlichsten aller Parteigeister verschlungen ist.

Der Beſuch im Irrenhauſe von Roſenhain

Die Manie, Neues zu erfinden, hat ſogar ſingirten Wahnſinn zur Intrigue einer Theaterhandlung gemacht. Herr Rhode hat ſich an dem Scribe'ſchen Luſtſpiel: „La Visite à Bedlam“, verſündigt und es zu einem Operntext bearbeitet! Ein ebenſo unwürdiger als gefährlicher Stoff für ein junges Talent, das zum erſten Male ſeine dramatiſchen Schwingen verſucht. Der Dichter iſt ſchuldlos an dem geglückten Verſuch. Abgeſehen von der etwas greßartigen Haltung für den Operettenſtil, die ſich namentlich in Ouverture und einigen Nummern beurkundet, ſpricht ſich ein kräftiger Geiſt, ein reges und gefühltes Leben aus. Die Melodien ſind angenehm, fließend, ohne ſüßlich zu ſein, und dabei conſequent gehalten. Die Stimmführung der Harmonie iſt geregelt, der Satz rein. Der Sänger beherrſcht das Orcheſter, wie er ſoll. Wenn der junge Componiſt ſich ſelbſt treu bleibt, d. h. ſein ihm

eigentliches Genre nicht fremden Formen und Manieren, oder gar den Modeansprüchen der Zeit opfert; wenn er lieber Original als Nachäffer zu bleiben strebt; wenn ihm Phantasie und Wissen gleich werth bleiben, dann dürfen wir ihm gratuliren.

Die Hugenotten von Meyerbeer

Dieſe Oper, wie alle ihre Rieſenſchweſtern, ſoll man nicht beurtheilen wollen, bis ſie uns durch öfteres Anhören klar und verſtändlich, bis ſie ſo zu ſagen ein Eigenthum unſers kritiſchen Vermögens geworden iſt. Daß wir nun einmal auf dem Gipfel ſtehen, und uns Nichts übrigbleibt als umzukehren, iſt ſchon oft und nutzlos angeregt worden.

Uns bleibt Nichts übrig, als den nun einmal dominirenden Genre anzuerkennen, und den Maaßſtab unſerer Gefühle und Beurtheilungen ſo groß als möglich anzulegen.

Unter allen Quellen, die dieſem neuen Helikon entſpringen, iſt vorliegende Oper jedenfalls die Hyppokrene, obgleich ſie, traurig genug, über tauſend holperige Pfade eines ſogenannten romantiſchen Textbuches hinſtrömt.

Ueber das Buch iſt der Stab ſchon ſo entſchieden gebrochen worden, daß die Bemühung, ſeine Mängel alle aufzuzählen, überflüſſig geworden iſt. Herr Scribe, der

seine Werke aus seinem genialen Aermel wie Spreu schüttelt, wonach die Componisten wie nach Goldkörnern laufen, hat die historischen Personen des 24. und 25. Augusts 1572 fast alle ignorirt, sich selbst seine eigenen Helden geschnitzt, und auf die Nacken einer matten Liebesgeschichte die Schreckensscene der pariser Bluthochzeit geschleudert. Die Königin Margarethe von Frankreich, die Gemalin des Prinzen von Bearn (später Heinrich IV.), welche bekanntlich den Herzog von Guise liebte, tritt hier blos als Sängerin auf. Ihre Liebesintriguen hat der Dichter auf die Tochter des katholischen Grafen St. Bris, Valentinen, übertragen. Die Blutnacht, in der Geschichte mitten unter den Hochzeitsfesten Margarethens mit dem Prinzen von Bearn angezettelt, benutzt Scribe sinnreich für seine Finaleffecte. Von Catharinen von Medicis, der Mutter Margarethens, der eigentlichen Urheberin der Bartholomäusnacht, von dem Herzog von Guise, von dem Prinzen Condé, den Exponenten jener Religionsparteien, ist hier gar Nichts zu verspüren, und kaum ist ein paar Male von Coligny blos die Rede. Nur Beauvais Nangis, bekanntlich ein Vertrauter Heinrichs III., ist hier in Raoul Nangis verwandelt, und von dem historischen Umstande, daß der wackere Crillon sich weigerte, den Herzog von Guise zu ermorden, findet sich in der Oper ein schwacher Schatten in dem Grafen Nevers, der sei-

nen Degen zerbricht, da er nicht Theil an der Verschwörung nehmen will. — Es ist also der Standpunct aller Personen verrückt, ist des Wirrwarrs, sind der Unwahrscheinlichkeiten so viele, daß man mit dem Textbuche in der Hand sich fast nicht zurecht findet. Herr Scribe hat einmal ein Stück schreiben wollen, wie die Welt noch keines erlebt hat, und es sind — trotz mancher edeln Stoffe für wahrhaft dramatische und hochtragische Situationen — Stücke daraus geworden. Um der Würdigung der Musik nothwendig einen historischen Standpunct zu geben, muß ich zuvor wenigstens die äußersten Data der Handlung (oder vielmehr der aufeinander folgenden Ereignisse) anführen. Raoul von Nangis also, ein protestantischer Edelmann, befreit auf einem Spaziergange eine schöne Unbekannte aus den Händen roher Studenten, und rühmt ihre Schönheit und sich dieser That als Gast an der Tafel des katholischen Grafen von Nevers. Raoul belauscht zur selben Stunde diese Unbekannte im Nebengemach bei seinem Wirth. Es ist Valentine von St. Vale, die Tochter eines katholischen Grafen, die kam, um ihre Brautschaft mit Nevers zu annulliren, welches der großmüthige Bräutigam auch geschehen läßt. Das ist der Knoten der Intrigue, den Margarethe von Valois schürzt, um ihren Schützling Valentinen Raoul in die Hände zu spielen.

Dieser, mit verbundenen Augen an den Badeort des weiblichen Hofstaates gebracht, verschmäht öffentlich die Hand der Verachteten. Nun glimmen die Zündstoffe; und die Schwerter der Catastrophe werden auf diesem abgeschliffenen Steine gewetzt. Valentine wird die Gattin des Verabschiedeten, und ein Angriff auf Raouls Leben durch dessen Diener, Marcel, sowol als durch Valentinen vereitelt. Soweit bis zum Schluß des dritten Acts, welcher mit einem Gallimathias von Ereignissen endet, der, seit Bühnen bestehen, sicher noch nicht existirte. Nun beginnt erst die Verschwörung der katholischen Partei, mit ihr die eigentliche Handlung. Raoul, bei Valentinen versteckt, ist Zeuge und entflieht, nachdem ihn die Gattin Nevers' durch das Geständniß ihrer Liebe beseligt, zum Fenster hinaus, seine Glaubensbrüder zu retten. Im 5. Act will Valentine, um Raoul zu retten, ihn zum Proselyten machen, wird aber selbst seine Proselytin, und darauf bei Nacht unter freiem Himmel von Marcel (der übrigens im ganzen Buch am consequentesten gehalten) getraut. Natürlich mußte Nevers zuvor in der Emeute fallen, obgleich er keinen Antheil daran nahm. Am Schlusse theilen die drei Hauptpersonen das Schicksal aller Hugenotten und werden auf der Bühne erschossen.

Also Stoff genug, alle Hunde loszulassen, womit die heutige Oper gehetzt ist. Ich glaube, Hr. Scribe würde denjenigen, der noch mehr fordern könnte, selbst fordern. Doch ist uns diese Erscheinung so natürlich, wie jene unerklärlich, daß Meyerbeer so staarblind sein konnte, mit dem Lichte seines Geistes diesen poetischen Obscurantismus zu beleuchten, und fast scheint es, er habe der Welt ein Beispiel geben wollen, daß auch der Componist, einem Gott gleich, aus einem Chaos eine neue Welt schaffen könne! und diese neue Welt liegt vor uns. Seine Gedanken sind Sterne, die durch Gewitterwolken und Nebel brechen. Sie geben uns die Hoffnung, daß er noch der Schöpfer einer classischen Aera in der Musik werden könne, wenn er will; denn es liegt in ihm. Die Oper ist während der Messe bereits sechsmal bei vollem Hause und mit steigendem Beifalle hier gegeben worden. Das schlägt jene Race bellender Möpse nieder, die, um ihre innere Taubheit zu maskiren, und sich durch dictatorisches Absprechen wichtig zu machen, mit Hoherpriestersalbung von vorn herein über das Werk, das sie nicht verstehen, den Stab brechen. Das heißt ein romantisches Panorama des mühsamen Pfades wegen verdammen, der zu dessen Ansicht führt. Wir wollen unsern Leser einen Platz neben uns anbieten, von wo aus man

[illegible] reizende und zugleich großartige Tongemälde in der besten Beleuchtung überschaut.

Die Introduction Es-dur — denn von der runden selbstständigen Form der Ouverture sind die neuern Componisten längst abgewichen — beginnt mit dem Chorale Luthers: «Eine feste Burg ꝛc.», von Clarinette und Fagott aufgenommen und allen andern nach und nach eintretenden Instrumenten in contrapunctischen Verschlingungen durchgeführt; ein zweites Thema von Violinen in eleganten melismatischen Figuren mischt sich fugenartig hinein, gleichsam den Ernst mit der Anmuth paarend, bis eine Steigerung, durch die Luthers Wort wie mahnende Donnerschläge ertönt, ein Allegro spirituoso herbeiführt, worin das heilige Thema von einem brausenden fast bacchantischen Unisono des ganzen Orchesters gleichsam verschlungen wird. Ein kurzer $\frac{12}{8}$ Tact leitet darauf in einen Wechselgesang und Chor der katholischen Ritterschaft (A-dur), die Freuden der Geselligkeit besingend. Das Thema mit der brausenden Begleitung ist ziemlich alltäglich und interessirt nicht besonders. Die Scene darauf (F-dur) ist fließend und leicht componirt, wobei Oboen, Flöten und Fagotts in wiederkehrenden Triolen gleichsam die elegante Chevalerie jener Zeit auszudrücken scheinen. Die Anwesenden bereiten sich vor, Raoul zu empfangen. Hauptsächlich hier und in der folgenden

Scene zeigt Meyerbeer sein Talent in einem fließenden Conversationsstyl. Ein liebliches Ritornell von Blasinstrumenten in As $\frac{3}{4}$ Tact verkündet endlich Raoul, der dasselbe Thema als Cabalette aufnimmt, sich der Gesellschaft vorstellend, und ihr einige Galanterien sagend. Die kleinen Stellen in gestoßenen abwärts gehenden Achteln auf die Worte der Anwesenden: »Er drückt nicht schlecht sich aus!« — sind, obgleich etwas abweichend vom herrschenden Styl, höchst originell.

Die darauf folgende Strofe in kurzem $\frac{3}{4}$ Tact in C hingegen ist wieder etwas trivial, und das äußerst rasche Tempo, das sich am Schlusse durch $\frac{2}{2}$ und $\frac{2}{4}$ bis zum Tumult steigert und es unmöglich macht, nur ein Wort zu verstehen, ist eben nicht zur Milderung geeignet. Im nächsten Recitativ wird Raoul aufgefordert, seine Liebesabenteuer zu besingen, und die darauf folgende Romanze in B mit obligater Violon d'amour kann als ein Muster dieser Gattung gelten. Eben die Tenorart eignet sich zur zarten Weise, und daß er aus einer Cadenz in D plötzlich wieder in die Tonica zurückfällt, ist sanft ergreifend. Ein kurzes ironisches Intermezzo des Chors macht den zweiten variirten Vers nur hervorstechender. Aber lächerlich klingen die übersetzten Worte Castelli's, womit Raoul seine Erzählung beginnt: »Ich ging spazieren einst«, indem das Original von den alten Thoren

und Wällen der Stadt Amboise spricht, unter welche Raoul seine Schritte lenkte. Unter einem Schwerschritte mehrer Tacte von Contrabässen und Fagotts (A-moll) erscheint der besorgte Marcel; und Alles, was dieser von nun an singt, trägt das Gepräge des alten Rituals vom 16. Jahrhundert, wie er selbst, das eines eisenfesten schwärmerischen Anhängers der neuen Lehre. Nach einigen Recitativsätzen mengt Marcel sein «Donnerwort in gottlosen Gesang», und nun singt er diesen in der Introduction angedeuteten Choral (C-dur), dessen Instrumentation hier wahrhaft grandios und erschütternd ist. Aber wo nur ein Atomeffect einzuschieben ist, wird es nicht verabsäumt; obgleich es hier sich ganz gut macht, daß Raoul während des Chorals einen Becher ausschlägt. Da im folgenden Recitativ Marcel nicht trinken will, so muß er singen, und nun folgt sein schon berühmt gewordenes Hugenottenlied, obligat mit großer Trommel, Piccolo und Fagott. Die Combination ist originell, aber erscheint doch nicht gesucht und wird ihr Da-capo nie verfehlen. Das Lied ist aber ein purer Barbarismus, sowol poetisch als musikalisch; paßt durchaus nicht auf den reinen und frommgläubigen Sinn der damaligen Protestanten, und ist so recht bei den Haaren auf den Platz gezogen. Fließende Recitative und Cabaletten leiten nun in ein Ensemble, worin die Ritter

an der Thür lauschen, um die Dame zu sehen, die Nevers sprechen wollte; es ist ein kurzer leichter ℰ Tact von Triolen der Violinen unter Pizzicato der andern Instrumente, und bezeichnet treffend die lüsterne Neugier der Horcher. Die grellen Accorde in Es, wo Raoul empört seine Gerettete erkennt, bilden hier einen gewöhnlichen theatralischen Contrast, und die folgende Spottweise der Ritter ist ziemlich uninteressant. Das Finale in D beginnt mit einer Steigerung auf der Dominante, nach der ein kräftiger Chor eintritt, den Helden der Liebe und Ehre besingend. Die gefällige Cavatine des Pagen in B-dur ℰ Tact ist sehr figurirt und erfordert einen geschmeidigen hohen Sopran. — Leicht und ungesucht schreiten nun die Recitative vorwärts bis zu der Stelle, wo die Ritter sich der Gunst Raouls empfehlen, weil ihm ein Brief von dem Pagen überreicht wird, in welchem die Ritter Hand und Siegel der Königin erkennen. Diese Stelle in E-moll ist ein mehrstimmiger Canon. Der Componist malt durch die Melodie zweier Tacte, die jeder Ritter nach einander devotest wiederholt, gleichsam ihre Verbeugungen dabei, obgleich das Motiv für die Situation zu sehr an den Scherz streift, und leicht lächerlich werden dürfte; am Schluß tritt auch der Chor ein, und die vereinigte Bitte wird zum lauten Gewirre. Das freundliche Stretto in D-dur ℰ Tact ist ein weit ausgesponnener und

durchcomponirter brillanter Chor aller Anwesenden, wobei Alles, trotz Marcels Opposition, Raoul zu seinem bevorstehenden Abenteuer treibt.

Der Zwischenact der zweiten Abtheilung ist ein kleines Flötenconcert (hier gestrichen), wie die darauf folgende Arie Margarethens von Frankreich ein gefälliges Concertant mit der Flöte (bei uns abgekürzt). Sie sitzt auf einem Thron unter freiem Himmel an den Ufern der Loire in den Gärten des Schlosses Chenonceaux bei Amboise. Ihr weiblicher Hofstaat und der Page Urban umgeben sie.

Das Terzettino in D-dur $\frac{3}{4}$ Tact zwischen Margarethen, dem Pagen und einer Ehrendame ist wunderlieblich, wie die ganze Scene. Ihre Arie mit dem Echo und Chor, das folgende Wechselrecitativ mit Valentinen, der Badechor mit Harfe und mit den gleichsam wellenschlagenden Figuren der Cello's und Fagotts, das Alles ist eine wahre Reunion lyrischer Schönheiten. Man glaubt sich in Hesperiens Thäler versetzt. Die «Scène du bandeau» mit Raoul Nr. 9 ist uns unbekannt. Sie soll der Wagnisse für die Sinne zuviel enthalten, und die vollendete Aufführung derselben in Paris ist selbst schuld, wenn sie in Deutschland gestrichen bleibt! Das Duett zwischen Margarethen in F-dur $\frac{6}{8}$ Tact beginnt mit einem anmuthigen Unisono der ersten Violinen aus der Baillot'-

schen Schule und gehört zu den angenehmsten Nummern der Oper. Schade, daß in dem naiven Mittelsatz Margarethens $\frac{2}{4}$ Tact, der unglückliche Castelli seine musikalische Unkenntniß wieder an den Tag legt, indem er in seinen Versen drei bis vier Mal die musikalische Cäsur überschreitet. Das Thema darauf mit den geflügelten Schlußtriolen und der Cadenzirung, womit der Uebergang Raouls in Ges-dur kräftig und ritterlich contrastirt, wird am Schluß zweistimmig aufgenommen, und endet durch eine freundliche und brillante Wirkung. Nach einem kurzen Recitativ tritt der ganze Hof auf. Das Ritornell C-dur im majestätischen Tempo di Minuetto ist pompös wie der folgende Chor. Margarethe fordert die beiden Parteien auf, sich nach Paris zu verfügen, zuerst aber den alten Haß abzuschwören. Dieser Schwur ist der Anfang des zweiten Finale's und beginnt mit einem mysteriösen Paukensolo in C-moll $\frac{2}{4}$ Tact, worauf ganz frei das Männerquartett eintritt, und das ganze Orchester in kurzen Zwischensätzen die Schwüre bekräftigt. Das folgende liebliche Quartett zwischen Raoul, St. Bris, Nevers und Marcel in Es-dur: «Süße Eintracht ꝛc.», schwer zu intoniren, leitet in den Schlußsatz dieses großartigen Ensemble, der mit Contrabässen und Pauken zwischen getragenen Hörnern das erste Thema wieder aufnimmt.

Nun erkennt erst Raoul die ihm von der Königin

zugedachte Braut; er verschmäht es, der Verrätherin Gatte zu werden, und der Act schließt mit einem Stretto, worin der Componist die Empörung der Gemüther durch den Sturm aller Kehlen und Instrumente ausdrückt, und Marcel's Choral: «O Gott, du unser Schirm und Hort ꝛc.» gleich Sonnenstrahlen durchblizt.

Der dritte Act ist zu vollgepfropft von piquanten Contrasten, um lauter dauernde durchgeführte Schönheiten bieten zu können. Er wird mit einem fröhlichen Chor in D-dur von Soldaten, Mönchen, Studenten, Grisetten ꝛc. eröffnet, die sich auf der Schreiberwiese herumtummeln. Der darauf folgende Hugenottenchor aber in B-dur $\frac{4}{4}$ Tact bietet mehr Elemente dar für die Theilnahme. Er wird ganz ohne Begleitung gesungen. Die drei untern Stimmen bilden die Grundaccorde auf die Worte «Rataplan», während dem die obern Stimmen abwechselnd eine Kriegermelodie anstimmen. Nur bei sehr reiner Intonation kann dies Quartett ansprechen, das bei seiner hohen Lage eine tüchtige Aufgabe ist. Im zweiten Theil $\frac{2}{4}$ Tact hat der erste Tenor z. B. immer mit F und G in kurzen Achteln und Sechzehnteln zu kämpfen. Man sieht, daß er für französische Fistulanten geschrieben ist. — Die folgende Litanei der katholischen Frauen in G-moll $\frac{3}{4}$ Tact während der Trauungsprocession Nevers' und Valentinens, blos mit Oboen, Flöten und Clarinetten begleitet, wozwischen sich

Marcel mit katholiſchen Bürgern zu ſtreiten beginnt, und dazu das vorige Kataplan erſchallt, iſt meiſterhaft gearbeitet und eine der größten Effectſtellen. Der Chor E-dur, wobei die wahrſagenden Zigeuner erſcheinen, wie der darauf folgende Tanz iſt originell erfunden, und würdig der Straßenunſterblichkeit. In dem Recitativ zwiſchen St. Bris und Nevers, worin dieſer Valentinen wieder zu emancipiren verſpricht, überbringt Marcel einen Brief ſeines Herrn (eine Herausforderung), und die Paar Tacte, die er dabei ſingt, ſind wieder Pinſelſtriche van Dyk's oder Holbein's. Darauf der Abendgeſang des Schaarwächters in A-moll $\frac{3}{4}$ Tact während der Feierglocke, von Sopran, Alt und Baß größtentheils im Uniſono wiederholt. Das Thema iſt planmäßig monoton, aber von großer Wirkung; ein echtes Notturno. Das Duett zwiſchen Valentinen und Marcel in F-dur $\frac{3}{4}$ Tact, worin ſie ihm das Complott gegen Raoul verräth, nur für die Situation zu lang und die Handlung aufhaltend, iſt vortrefflich angelegt und gehört zu den vorzüglichſten Nummern der Oper. Die ängſtliche Haſt Marcels, die ſich während Valentinens Cantabile in Sechzehntheil-Triolen immer ſteigert, ſich am Ende in ſyllabiſchen Zweiunddreißigtheilen Luft macht, und das tiefſchmerzliche Tempo agitato Valentinens ſind wahrhaft pſychologiſche Zeichnungen. Raoul findet ſeinen Diener hier, und die acht Tacte, die dieſer

ohne alle Begleitung zu ihm singt: «Ein Engel kam, Herr Ritter!» sind wieder antike Pinselstriche. Das Septett mit dem Duell ist für sich allein schon eine kleine Oper, aber zu gedehnt, um besonders zu interessiren, da die guten Duellanten vor lauter Vorbereitungen nicht zum Gefecht kommen, und hinterher nicht enden können. Ein besonderes Talent des Componisten spricht sich hier wieder aus, leeren Phrasen musikalische Bedeutenheit zu geben. Wenn man das Erste abstrahirt, bleibt noch immer ein gediegenes Concertstück. Dieses Septett in E-dur ist durchgehends feierlich angelegt und gehalten; — der erste sechsstimmige Satz in C spricht ritterlichen Sinn und Entschlossenheit aus, und wie rührend dagegen macht sich Marcels Zwischengesang in E-moll in halben Noten: «Ach, welcher Schmerz ꝛc.!» — Schade nur wieder, daß der liberale Uebersetzer zur Nachtzeit Sonne und Wind theilen läßt! Nun beginnt der Tumult. Scene auf Scene folgt, Schaar auf Schaar. Marcel handelt immer; er führt die Catastrophe herbei unter donnernden Trillern der Contrabässe und des Quartetts — das vorige Rataplan der Hugenotten ertönt wie ein Hoffnungsstrahl — und auf Marcels Feldgeschrei Coligny, auf seinen alten Choral gestützt, unter vollem Orchester, stürzen die Befreier hervor. Ein allgemeines Pianissimo in E-moll präparirt darauf eine plötzliche jähe Steigerung. Das Orche-

ſter ſchwingt ſeine tauſend Geißeln, wozu ſich Eumeniden in der Geſtalt proteſtantiſcher und katholiſcher Weiber geſellen, ihre ſpitzen Zungen mit den ſcharfen Schwertern mengend. Meyerbeer hat ſchon die ſchnellen Tempi erſchöpft — deßwegen iſt er gezwungen, eine Steigerung in der verbiſſenen Ironie zu ſuchen, die eine verminderte Bewegung erfordert; deßwegen hat er auch wol die weiche Tonart A-moll $\frac{4}{4}$ Tact gewählt zu dem Text: «Geht doch in die Kaſerne, ein Ketzermahl euch winkt!» In dem Sinne iſt dieſer Zankchor ein Meiſterſtück. Die polyphone Bewegung vereinigt ſich ungefähr nach zwanzig Tacten in das Geſchnatter des zweigeſtrichenen E, wird ſo zur ſchneidenden übermäßigen Secunde, dann zur großen, wobei die Trompeten wahre Furien ſind, — erweitert ihren Kreis, wird allmählig zu Geſchrei, wozu ſich der Männerchor geſellt, ſich in ein maſſenhaftes Uniſono auflöſt, und zu einem Finale wird, das als Muſter von dramatiſcher und dabei ergreifender Wirkung aufzuſtellen iſt. Die Situation mag den Tumult entſchuldigen. Ein Regiment Tambours ſchlagen am Schluſſe dieſer Scene nur deßhalb ihre raſenden Wirbel, um ihre Ohnmacht zu perſifliren.

Der Componiſt konnte nun ſich Zeit laſſen, — er konnte Stahlbäder brauchen, um neue Kräfte zu ſammeln. Wir aber müſſen aushalten, auf denſelben Fleck

eingeengt, mit denſelben Ohren hören — und mit wir-ren Sinnen noch mehr ſolcher ſchönen geflügelten Unge-heuer auf uns losſtürmen laſſen, ohne uns vertheidigen zu können.

Hierauf ein Recitativ, worin die Königin den Streit ſchlichtet. — Das Finale beginnt mit dem Machtſpruch St. Bris', der Valentinen dem Grafen Nevers aber-mals zugeſagt. Hier theilt ſich die Partitur, und zwei einzelne Augen haben ungefähr vierzig verſchiedene Noten-reihen zu überblicken. Es treten ſich zwei Orcheſter ge-genüber, eins auf der Bühne und eins vor derſelben, denn der Brautzug naht.

Der Marſch in C, wie die folgenden Ueberbietungen an Fanfaren, Tänzen und allen freigebotenen Utenſilien der romantiſchen Oper können wir nicht zu den Schön-heiten dieſes Acts zählen, obgleich die Wirkung glücklich berechnet iſt. — Vieles im vierten Act, namentlich die letzten Scenen, dürfte nicht erröthen, neben den erſten Meiſterwerken genannt zu werden. Nach dem Wechſel-recitativ, worin Raoul ohne Motiv Valentinen noch ein-mal ſehen will, ehe er ſtirbt, ſich nächtlicherweiſe grund-los in das Haus ſeiner Todfeinde wagt und ſich dann von Valentinen lauſchend verbergen läßt, erſcheinen St. Bris, Nevers und die Epiſodenritter des vorigen Septetts, wie der erſten Introduction, und die Ver-

ſchwörungsſcene beginnt. St. Bris iſt der Rädelsführer. Dieſe Scene hat drei Abtheilungen: — die erſte iſt ein langer Satz im Allegro moderato E-moll $\frac{4}{4}$ Tact, wo das Quartett in unterbrochenen Triolen die Hauptfigur bildet; die zweite ein Andantino E-dur, voll heimlicher Feierlichkeit, ein contrapunctiſch getragenes Enſemble; die dritte nimmt die erſte Melodie aber in E-dur wieder auf und ſpinnt ſich lange fort, den kühnen Abfall Nevers', die Entzückung Valentinens darüber, Nevers' Verhaftung, die örtliche Vertheilung der Verſchworenen u. ſ. w. treffend und trefflich bezeichnend, bei ſteter Discretion des Orcheſters. Nur bei der einzigen Stelle Valentinens am Schluß: «Mein Gott, wie kann ich retten ihn!» ſcheint mir die Melodie zu freundlich. Nun die Einweihung der Dolche durch die Mönche plötzlich in As-dur $\frac{3}{4}$ Tact Andante. Man glaubt das jüngſte Gericht nahen zu hören. Das Wort grandios ſcheint für dieſe Nummer erfunden zu ſein. Zwei Piſtons-Trompeten beginnen mit halber Stimme das Thema; Contrabäſſe und Fagotts feierlich dazwiſchen in von Pauſen gebrochenen Achtelfiguren. Die Mönche nehmen zweiſtimmig das Thema der Trompeten auf und ſetzen es fort. Der Mittelſatz der fortissime einfallenden Blechinſtrumente mit der folgenden monotonen Terzenmelodie in As- und C der Mönche im Uniſono iſt wahrhaft erſchütternd. Am

Schluß dieſes Mittelſatzes fallen die Trompeten wieder in ihr erſtes Solo, ebenfalls fortissime; und zu den Worten St. Bris': «Jeden fliehenden Feind ſchnell ſchlaget ꝛc.» führen die Flöten, Oboen und Clarinetten in fliegenden Figuren charakteriſirende Geißelhiebe; und dieſer ganze Satz, über hundert Tacte lang, leitet nach einer eminenten Steigerung in ein langes brillantes Furioso in E-dur $\frac{6}{8}$ Tact, wobei der Componiſt wieder alle Regiſter ziehen mußte. Der Diminuendo-Schluß führt in die folgende große Duettſcene in As-dur $\frac{3}{4}$ Tact zwiſchen Raoul und Valentinen. Dieſe iſt durchaus hochdramatiſch und lyriſch gehalten, und intereſſirt trotz ihrer Dauer bis zum letzten Tact. Raoul will ſeine Brüder retten, Valentine ſucht ihn zurückzuhalten. In dem Satze Allegretto moderato F-moll $\frac{3}{4}$ Tact nimmt Meyerbeer die eigentliche Melodie auf, mit einem düſtern Paukenſolo. Dieſe Situation führt eine äußerſt effectvolle muſikaliſche Steigerung herbei. Da ſie ihn nicht mehr halten kann, entdeckt ſie ihm ihre Liebe in einem gebrochenen Recitativ, das den Kampf mit der Pflicht, weiblicher Scham und Leidenſchaft treffend ſchildert. «Du liebſt mich?» fragt der Ueberraſchte entzückt, und nach einer bedeutungsvollen Pauſe auf die Worte: «Ach, welch ein Blitz, o welches Glück!» ſingt er in F-dur Allegro brillante eine Cabalette in dem edelſten Liederſtyle. Raouls Cavatine in

Ges-dur ♯ Tact ist nicht minder reizend und ansprechend. Raoul kennt keine Gefahr mehr, und alle seine Empfindungen sind Liebe, während Valentinens Gesang die Ahnung der nahen Stunde gleichsam krampfhaft zusammenschnürt, vom Orchester in einem bebenden Tremolando bezeichnet und herbeigeführt; er will im Alles vergessenden Taumel seiner Liebe mit ihr fliehen — da ertönen die verhängnißvollen Sturmglocken (sie sollen in F und C gestimmt sein) durch die Mitternacht; und wo Raoul in der ersten Betäubung blos Töne wie aus einer andern Welt vernehmen soll, raubt der Uebersetzer ihm sehr täppisch diese Illusion mit den Worten: «Hörst du dort die Glocken hallen?» — Er darf ja später erst zur Besinnung der Ursache dieser Töne kommen. Nach einem langen Stretto F-moll mehrer durchgeführter schöner Melodien, wo es sich wieder nur um Flucht, Rettung, Liebe und Opfertod handelt, und wie gesagt nur durch die Composition unsere Geduld und unser Interesse erhalten werden kann, stürzt Raoul ans offene Fenster, und ist Zeuge der fürchterlichen Scene auf der Straße. Valentine schreit mehr als sie singt: «Raoul, ach zu viel! sie tödten dich, ich sterbe!» — und sinkt zusammen. Da nimmt die Oboe ein Thema auf wie aus einer bessern Welt, und Raoul singt dazwischen: «Ermanne dich — was thu' ich — kann ich jetzt widerstreben?»

Aber es ſtört ihn neuer Tumult — und von ſeiner beſſern Natur fortgetrieben, erklimmt er das Geſims des Fenſters und ſtürzt ſich nach den lang gehaltenen Recitando-Ausrufungen: «Gott, Dir befehle ich dieſes theure Leben!» zum Fenſter hinaus, und der Act ſchließt in dahinbrauſenden Triolen des Orcheſters.

Der fünfte Act beginnt mit einem Feſte der Hugenotten im Hôtel-de-Nesle. Die erſten Proteſtanten ſind verſammelt zur Vermählungsfeier Margarethens mit Heinrich von Navarra. Ballet, wobei die Glocken von St. Theobald contraſtiren, erſchrecken, aber nicht unterbrechen. Die Melodien der Tänze werden viel auf Reiſen gehen müſſen. Raoul ſtürzt blaß und blutend ein, die Begebenheiten der Nacht nach einem kurzen Recitativ erzählend in einer kleinen Arie in C $\frac{4}{4}$ Tact. Die Violinen und Pauken erbeben, während Clarinetten und Fagotts drohend dazwiſchen gehalten ſind; bald von raſchen raſenden Accorden des ganzen Orcheſters, bald von abgeriſſenen Contrabaßpaſſagen unterbrochen. Coligny's Blut klebt an ſeinen Händen — und im ſchauderhaften Pianiſſimo hallt der Chor dieſen Namen nach. — Mit verbiſſener Wuth ruft Raoul zur Rache, und auf ein großes Allegro con spirito in derſelben Tonart beſchließt der Chor, zu den Waffen greifend und fortſtürmend, dieſe Nummer. — Auf dem Kirchhof vor einer proteſtanti-

ſchen Kirche erſcheint nun der verwundete Marcel, — eine wehklagende ſchneidende Introduction in A-moll verkündet ihn. Frauen, Kinder und Greiſe flüchten in die Kirche. Raoul kommt dazu. Bitteres Wiederſehen. Marcel will ihn in die Kirche geleiten, um dort mit den Weibern zu ſterben! Valentine tritt ihnen entgegen, will ſie rettend zur Königin geleiten, wenn er ihren Glauben annimmt. — Der Streit darüber, die Kunde von Nevers' Tod, Kampf mit Pflicht und Liebe, Alles malt der Componiſt in glänzenden Bildern des Recitativs. Die wundervolle Melodie Raouls (C-dur) auf die Worte: «Marcel, ſiehſt du denn nicht, mir kommt die Lieb' entgegen», kommt plötzlich wie vom Himmel herab. Marcel beantwortet ſie in derſelben Figur (A-moll): «O Raoul, des Himmel Hand ſie zeigt nach andern Wegen!» Man ſollte glauben, Meyerbeer ſei endlich erſchlafft. O nein. Sein Genius, ſein inneres Streben und ſeine Speculation erhalten allen Situationen das Intereſſe bis zum Schluſſe dieſer Oper. Die Recitative beginnen aufs Neue. Raoul will bei ſeinem Diener den Tod erwarten, Valentine kann nicht ohne ihn leben: — «Dein Anblick iſt meine Sonne, dich lieben iſt mein Ziel, und dein Herz meine Welt!» zaubert der Componiſt in ein ſeelenergreifendes Agitato. Im ſtrengern Tempo geht nun die Bewegung fort, worin ſie am Ende, mit ihm

Paradies und Hölle theilend, ſeinen Glauben annimmt. Recitativ. Marcel ſoll den neuen Bund ſegnen. Da ertönt plötzlich ein Choral von den Frauen in der Kirche, ſo originell als ergreifend tiefgedacht und ſchön gearbeitet. Die Tonart iſt Es-moll. In ganzen gehaltenen Noten intonirt die zweite Stimme das zweigeſtrichene Es, die dritte fällt herab in die Quart, die vierte in die Octave, und im dritten Viertel die Oberſtimme in die kleine Terz Ges, um gleich darauf den Silberfaden der Oper, Luthers «feſte Burg», wieder aufzunehmen. Im zweiten Theile führen die beiden untern Stimmen den cantus firmus, während die beiden obern in gebundenen Secunden, Terzen und Quarten gehen. Der Choral endet dreiſtimmig, und Marcels Achtel tönen glaubend, hoffend dazwiſchen. Die Einſegnung Marcels iſt wieder ein Meiſterſtück von Erfindung. Bachmann's neu conſtruirte Baßclarinette, für die dieſer Sermon geſchrieben und die denſelben allein und obligat begleitet, macht hier eine Wirkung in jeder Beziehung groß und rührend. Am Schluſſe fällt der obige Choral ein, und dieſe prächtige Scene wird durch ein plötzliches Geſchrei hinter der Scene unterbrochen, — um einem neuen Contraſte Platz zu machen. Mörderſchaaren dringen an das Gitterthor des Kirchhofes. Eiſerne Accorde verkünden ſie. «Schwört Euern Glauben ab!» ſchreien ſie

der Hugenotten-Trias in Tönen entgegen, die keiner civiliſirten Zeit angehören. Die Antwort iſt «Nein» — oder Luthers Choral mit begeiſterter Reſignation. So ſpinnt ſich dieſer Chor mit Terzett fort, und dazwiſchen fallen Salven von Gewehrfeuer hinter der Scene, denn die Mörder ſind in die Kirche gedrungen. Die Steigerung nimmt nun einen mildern Charakter an in einer Viſion Es-dur $\frac{4}{4}$ Tact Allegro con spirito, die Marcel plötzlich hat. Wie bei Egmonts Traum hören wir hier Triolenaccorde der Blasinſtrumente und eine Melodie von der Trompete (in Ermangelung einer Tuba) geblaſen. Aber mit dem Motiv ſind wir doch nicht ſo einverſtanden; es erzeugt nicht jenes Gefühl der Verklärung, und wir bleiben auf der Erde mit unſern Gedanken. Doch erhebt uns die Situation und der Enthuſiasmus, worin und womit dieß Trio geſungen wird. Sie ſehen den Himmel offen, Engel herniederſchweben und hören Poſaunen, Himmelschöre. Zwei Harfen rauſchen in vollen Achtteltriolen dazwiſchen, und auch hier ſind ihnen Luthers Töne eine feſte Burg. «Schwöret ab!» drängen die Meuterer hinter der Scene zu ihrer eigenen bacchantiſchen Muſik, und dieſe Töne und die Viſion vereinigen ſich; endlich wird das Gitterthor erſtürmt, die Schaar dringt auf die Scene mit Feuerbränden, Waffen aller Art, das Bundeszeichen der weißen Binden ihnen vor-

haltend: «Schwöret ab Euern Gott!» — Herrlich gedacht, rein poetiſch und voll ſchöner Begeiſterung ſind daher die drei auf einander folgenden Stellen der Märtyrer im Uniſono zu ihres Luthers Melodie, jedesmal um einen Ton höher geſteigert auf die Worte: «Hoſianna! Tod willkommen!», indem ſie, die Arme ausgebreitet, den Meuterern bei jeder Steigerung einen Schritt näher treten und dieſe inſtinktmäßig zurückweichen, wobei ihr «Schwöret ab!» jedesmal zweifelhafter wird. — Am Schluſſe dieſer Prachtnummer voll piquanter und neuer Erfindung, werden ſie fortgeſchleppt, und die Scene verwandelt ſich endlich pour toute la dernière fois in die Quais von Paris. Sternhelle Nacht, — der Mond verhüllt ſein Antlitz nicht, und auch wir ſind noch munter. Das Finale iſt ganz kurz, beginnt und ſchließt mit einem Allegro feroce $\frac{4}{4}$ Tact, das die Melodie der Meuterer am Kirchhof wieder aufnimmt. Raoul verwundet, von Marcel und Valentinen unterſtützt, ſchwankt auf die Scene. St. Bris, an der Spitze eines katholiſchen Mörderhaufens, ruft ihnen ſein «Wer da!» entgegen. — «Hugenotten!» ertönt es dreifach und trotzig — und die Schwärmer ſinken von einer Salve getroffen zur Erde. St. Bris ſtürzt ſich jammernd auf ſeine erkannte Tochter, die in lang gehaltenen Tönen ihren Geiſt aushaucht — und unter einem allgemeinen Schlachten

fällt (ſonderbar genug) unter Dur-Accorden der Vorhang.

Was man ohne Notenbezeichnung mit bloßen Worten über ein muſikaliſches Werk ſagen kann, glaube ich in dieſen flüchtigen Umriſſen geſagt zu haben. Detaillirte Zergliederungen bleiben für jeden Leſer immer ungenügend, indem ſie der Dilettant ſchwerlich erreicht, und der Künſtler ihrer nicht bedarf. Dieſe Andeutungen werden jedoch hinreichen, der allgemeinen Kritik über dieſe Oper einen Punct zu gewähren, von dem ſie ſicherer ausgehen kann. Wenn der Componiſt an manchen Stellen ſich gleicht, ſo iſt das ein Laſter, dem eine ganze claſſiſche Vorwelt verfallen war. Ob das Gedankenarmuth, Indolenz oder Einheit des Styls iſt, wollen wir unſern muſikaliſchen Pſychologen zur Entſcheidung überlaſſen. Wir gehören wenigſtens nicht zu jener Kritlerrace, die zu jeder widertönenden Saite eines verwandten Genius das alte Lied: Reminiscenz, Plagiat krähen.

Vorwortliche Gloſſe über ein Concert im October.

Noch gewährt der Anblick ins Freie die Ausſicht der verſchiedenen Grüne, die am Buſen der ewigwonnevollen Braut Natur ein farbenreiches Bouquet bilden; noch deckt kein Schnee die herbſtlichen Blumen, die hier und da der Vernichtung Trotz zu bieten ſcheinen, und ſchon beginnt ein neuer Flor — nämlich der der Concerte. Mir wird ſehr warm zu Sinne, wenn ich an die erwachenden Gedanken denke, die ſich jetzt in den Köpfen all' der reiſeluſtigen Virtuoſen und Virtuöschen regen mögen, die das geſegnete Eldorado — Frankfurt — zur Zielſcheibe ihrer Hoffnungen machen. Schon beherbergen unſere Eilwagen die Rieſenprojecte des Ehrgeizes oder der Dürftigkeit; ſchon ſtrotzt die hochgewölbte Bruſt unter dem Fracke voller Empfehlungsbriefe; ſchon tritt der gefürchtete Subſcribentenſammler mit ſeiner Hiobsmiene das Pflaſter; ſchon irrt

hier ein blasses Wunderkind an der Hand des ängstlichen Vaters; dort ein blinder Flötenspieler am Arm des Führers; sie fragen nach der Wohnung des Herrn Capellmeisters, der gewiß nicht ohne heimlichen Stoßseufzer sein kleinlautes «Entrez!» ruft. Hier fährt, ihrer Sache schon gewisser, eine Primadonna assoluta herum — ich erkenne sie an dem hinten aufstehenden Cicerone; — dort verschmäht ein Premier Violon de Sa Majesté etc. in stolzem Selbstgefühl dieses den Künstler entwürdigende Verfahren (bereut es aber hinterher); hier liegen sehr beredte Freibillets auf dem Schreibtisch des Journalisten; dort lese ich die nothgedrungene Annonce lobsprudelnder Tiraden, und da an der Straßenecke grinst mich schon eine blasse musikalische Academie an. Ueberwindung oder Neugierde treiben mich in den öden Hörsaal, und Langeweile jagt mich wieder hinaus. Was ist mein Loos, wenn ich bleibe? Ich habe nicht vier Magen, wie gewisse wiederkäuende Geschöpfe! Ein flüchtiger Blick auf die isolirte Tribune prophezeiht mir schon vor dem ersten Ton meines Ohres Schicksal. Da steht ein verlassener Flügel — ein nackter Fels im Ocean, — auf den alle Sünden der bevorstehenden siebenviertelstündigen Wonnen gehäuft werden sollen. Wenn's hoch kommt, höre ich denn zu Anfang beider Abtheilungen ein Quartett, das nach gezwungener Freiwilligkeit schmeckt, und höchstens (und da müssen schon

namhafte oder noch nicht gewitzigte Virtuosen auftretn) die unvermeidlichen Ouverturen aus Fan- oder Lodoiska, aus Figaro, Kalif oder Fidelio von einem Miniaturorchester probenlos heruntergejagt. Der Concertgeber spielt darauf seine gewöhnlichen Trümpfe aus, verliert aber in der Regel seinen Pagat ultimo. Wir hören ein Concert mit seinen spiegelfechterischen Solo's und nichtssagenden Tutti's, so ein diebisches Concert, worin die Sätze ohne geistigen Zusammenhang aus andern Concerten zusammengestoppelt sind; wir hören halsbrechende Variationen, die ihre Thema's verläugnen, oder irgend ein Rondo polacca, das nie einen Heimathschein aufzuweisen hatte. Und leider ist auch der Künstler von echtem Schrote gezwungen, diese Richtung zu verfolgen, will er nicht vor ganz leeren Bänken spielen. Damit nun der arme Virtuose wieder zu Athem kommen kann, müssen unsere Operisten herhalten, wenn nämlich ihre anlockenden Namen auf dem Index nicht bloße Schaugerichte sind. Mit der Miene der liebenswürdigsten Resignation singen sie uns dann ihr «Care pupille» oder «Und ob die Wolke», ihr «Non più andrai», Spohr's «Dahin, dahin», oder dessen «Rose wie bist du», oder Cimarosa's «Se fiato in corpo avete», oder Schubert's, Lachner's und Kreutzer's sattsam gehörte ewige Einerlei's vor, und verschwinden dann auch nach diesem gnädig hingeworfenen Obolus mit

der letzten Note. Wenn dann noch eine oder zwei menschenfreundliche Declamationen in die Lücken des Abends geworfen werden, sind die kühnsten Erwartungen an so ein Concert gerechtfertigt, und kein Nachklang bleibt zurück, als der der kleinen Thaler, die kaum die Kosten decken.

Molique's Symphonie und Auber's Cheval de bronze.

Zum erstenmal in Frankfurt a. M.

Wenn jemals Künstler das Beiwort genial verdienten, so gehört Molique unter ihre Zahl. Er sandte uns in einer Symphonie den Parlementaire, mit unsern Gefühlen zu unterhandeln, ehe er selbst erschien. Das hiesige Museum hat das Verdienst, diese seine erste Symphonie (D-dur) durch unser Orchester zuerst aufgeführt zu haben (Freitag am 2. December). Es setzt die erste Wurzel an von einem fortan europäischen Rufe, den Molique sich vollends dadurch erwerben wird. Er ist ein so tiefgründlicher Harmoniker als lieblicher Melothet. In dieser Symphonie ist Plan und geistige Einheit. Hier sind wahrhafte Gedanken logisch durchgeführt. Wenn es die Aufgabe der Symphonie ist, ein reichhaltiges Empfindungsleben in Tönen auszudrücken, so ist sie hier gelöst.

Der Componiſt bewegt große Maſſen durch leichte Hebel. Er ſucht die Kraft nicht im Bombaſt. Seine Melodien ſind edel und ſangbar, und doch verſchmäht er darin die Tändeleien, womit ſich ſo gern überreizte Gehörnerven kitzeln laſſen. Sein Styl iſt ungezwungen und fließend und ein Satz geht aus dem andern nothwendig hervor. Deßhalb iſt auch das ganze Tonwerk klar und verſtändlich. Die reine Idee wird nie durch Kunſtſtücke des Contrapunctes prävalirt, obgleich er denſelben meiſterhaft behandelt. Davon zeugt namentlich ſein Rondo, worin die harmoniſchen Rückführungen ins Thema überraſchend, kühn und neu und dabei doch natürlich ſind. Leben und Friſche durchdringt alle Theile. Er wird nie langweilig, und ſeinem Andante, ein rhetoriſches Meiſterſtück, lauſcht man bis zum Schluſſe mit ungeſchwächter Theilnahme. Er bekennt ſich offenbar zum Style Joh. Haydn's. Nur möge er in der Wahl der Formen und Rhythmen weniger ſeine Muſter Beethoven und Mozart zu erkennen geben. –

Kam je einer vom Pferde auf den Eſel, ſo komme ich von Molique's Pegaſus auf Auber's Cheval de bronze, das auf all' ſeinen kosmopolitiſchen Luftfahrten noch nirgend einen Erlaubnißſchein auf längere Dauer erhielt, und bei uns, wo das Bürgerrecht nicht ſo leicht aus der Luftgegriffene begünſtigt, hat es ſich nach zweimaliger Niederlaſſung noch nicht legitimiren können. Pater Amiot

und andere Miſſionaire nennen die chineſiſche Muſik geziert und bildlich, aus ſtillen Tönen, wie die der Sphären, beſtehend (Geſchichte der Muſik aller Nationen nach Fetis und Staffort). Ich hatte noch nie das Glück, Sphärenmuſik zu hören, kann alſo nicht beſtimmen, in welchem Grade ſie mit der chineſiſchen verwandt iſt. Auber muß glücklicher und der Originalpartitur dieſer Sphären bedeutend näher geweſen ſein; denn er brachte ſie ſchon in ſeiner Stummen, in ſeinem Guſtav an; ſeine Braut ſchmückte er damit, und ſelbſt in ſeinen theatraliſchen Galopaden vernimmt man ihre Schwingungen. Wir finden ſie auch hier wieder, müſſen alſo die frühern als Stylübungen betrachten, um ſie in ſeinem Cheval de bronze mit deſto originellerer Wirkung anzubringen. Und wenn man bedenkt, daß der dritte Act ohne Umſtände direct im Himmel ſpielt, ſo darf man unſer Mißfallen nicht dem Unwerthe der Muſik, ſondern nur unſerer eigenen Incapacität zuſchreiben. Ich mache auch gar kein Geheimniß aus meiner Uneingeweihtheit, und geſtehe, daß außer einem Duett zwiſchen Tſing-ſing und Tao-jin und dem zweiten Finale, das gute komiſche Momente bietet, mir dieſe Compoſition wirklich geziert, bildlich und dabei mager und monoton vorkam. Eine abenteuerliche Stelle der Trompeten, Oboen und Pauken, die wie ein rother Faden mehre Mal dieß matte Gewebe

durchſchimmert, ſoll wahrſcheinlich das Fremdartige weit entfernter Zonen ſchildern. Wenn die Stoa dieſer Muſik hier mehr wie in allen übrigen Opern Auber's aus Gemeinplätzen beſteht, und die Ouverture zur Rennbahn trivialer Tänze wird, ſo muß das ebenfalls dem erſten Zuſtande zugeſchrieben werden, worin ſich der Cultурſchritt morgenländiſcher Tonkunſt noch befindet. Hat des Componiſten Scharfſinn in der geiſtigen Haltung dieſer Muſik die Hippokrene der Chineſer, den Thee, ſo meiſterlich charakteriſirt, ſo hätte er auch die Pavana (ſpaniſcher Pfauentanz) anzubringen köſtliche Gelegenheit gehabt. Der Anachronismus wäre nicht größer geweſen, als der Verſtoß gegen das chineſiſche Abzeichen der Stände, wenn nämlich Hr. Scribe ſelbſt ſo liberal war, das Ordensrecht der Vornehmern, die Pfauenfeder hinten auf der Mütze zu tragen, auch auf den Pachter und den gemeinen Bauer zu tradiren. — Die Unverſtändlichkeit dieſer Oper — ſowol in Beziehung zur fantaſtiſchen Handlung nach Scribe von Lichtenſtein, als zur Muſik — iſt alſo als ein Reſultat überſinnlicher Forſchungen zu betrachten, und kann nicht durch die Kritik erreicht werden. Mir ſcheint übrigens, es ſeien mehre unſerer neuen Componiſten noch viel tiefer in Auber's ſphärenharmoniſches Geheimniß eingedrungen!

Die Mozartfeier in Darmstadt.

(Den 14. März 1837.)

Wahrlich, die Zeit ist keine so entartete, wie uns alte Schulpedanten weismachen wollen, in welcher die Nation zum Bewußtsein ihrer Nationalität kommt, und dieß Bewußtsein nicht nur dadurch thatkräftig beurkundet, daß sie die Entwickelung materieller Interessen mit jener der geistigen gleichen Schritt halten läßt, sondern auch dadurch, daß sie stark und unzertrennbar die Vergangenheit an die Gegenwart bindet. Laßt die Spötter spötteln über die unsichtbare Propaganda, die von einem Gau Deutschlands zum andern zieht, und in jedem ein Denkmal zurückläßt. Es redet ein Geist aus diesen Steinen! Wenn Thorwaldsen die Monumente Schiller's und Guttenberg's fertigt, wenn für Beethoven's Denkmal Beiträge aus allen deutschen Städten nach Bonn fließen, verdient unser Wolfgang, der Geistesebenbürtige, dessen Grab verschollen ist, gewiß auch einen Gedächtnißstein.

Salzburg, ſeine Vaterſtadt, gab die Initiation, Grätz und Laybach ſpendeten bereits Beiträge. Zu Prag liegen ebenfalls Subſcriptionen auf; in München ſoll der Ertrag von zwei Vorſtellungen zu gleichem Zwecke verwendet werden. Die übrigen deutſchen Städte werden nicht zurückbleiben. Glück auf! Darmſtadt aber hat die Ehre vor dieſen Städten, die erſte zu ſein, die für den erwähnten Zweck etwas Namhaftes, etwas Außergewöhnliches that; und daß ſich die Stadt die Ehre eines ſolchen guten Beiſpiels errang, wurde nur durch die Theilnahme Sr. k. Hoheit des Großherzogs möglich, welcher den Herren Unternehmern das herrliche Local des Hoftheaters überließ, und alle Koſten, welche dieſe Vorſtellung erforderte, übernahm. Der Hofcapellmeiſter Mangold, das Orcheſter, das Perſonal des Schauſpiels und der Oper vereinigten ſich mit den Dichtern, von welchen die erſte Idee einer Mozartfeier ausging. Demoiſ. Lindner übernahm die Rolle der Muſe, und die frankfurter Theaterdirection ertheilte derſelben bereitwillig die Erlaubniß, in Darmſtadt auftreten zu dürfen. Mit ſolchen Kräften wurde nun rüſtig gearbeitet. Die Wahl des Tages, des Namensfeſtes Ihrer k. Hoheit der Erbgroßherzogin Mathilde, wurde allerhöchſten Orts genehmigt, und der ganze Hof verherrlichte dieſe Vorſtellung durch ſeine Gegenwart, bei feſtlich erleuchtetem Hauſe. —

Die Grundidee, uns den Meiſter aller Meiſter von ſeiner Kindheit bis zum frühen Grabe vorzuführen, und die wichtigſten Momente ſeines Lebens in dramatiſchen Bildern herauszuheben, iſt ſo originell, wie die Ausführung derſelben gelungen war, und in der Vorausſetzung, daß es unſere Leſer intereſſirt, Beides kennen zu lernen, will ich verſuchen, in treulichen Contouren dieſes rein poetiſch gehaltene, farbenreiche Gemälde anzudeuten. — Voll eines tiefgefühlten Dranges, voll von der Begier, ein ſchönes Doppelfeſt zu feiern, ſtrömte man gleichſam ins Theater. Die weiten Räume füllten ſich ſchon mit dem ſechsten Glockenſchlage, und es war herrlich anzuſchauen, wie «rings auf hohen Balconen die Damen in ſchönem Kranze» gleich einem Blumenbeete prangten. Die Urſache einer geſpanntern Aufmerkſamkeit, als ſich gewöhnlich vor dem Beginn des erſten Accords äußert, enträthſelte ſich bald dem unbefangenen Zuſchauer; denn kaum öffnete ſich die großherzogliche Loge, als auch ein allgemeiner Freudenruf erſcholl, von ſchmetternden Intraden begleitet, und alle Blicke der geliebten Erbgroßherzogin Mathilde entgegenflogen, deren Name nicht blos im Kalender, ſondern auch in den Herzen glücklicher Unterthanen eingeſchrieben ſtehen mußte, da in dieſen Blicken das reine Feuer der Liebe und Dankbarkeit ſtrahlte. Nun folgte jene tiefe vorbereitende

Stille, die ſtets einem ernſten Werke vorauszugehen pflegt, und ein ganzes ſeelenerſchütterndes Requiem galten mir die drei erſten Accorde, womit die letzte Oper des heute im Grabe gefeierten Volksdichters — die Zauberflöte — begann. Die Ouverture ward vortrefflich vorgetragen. Der Vorhang rollt auf, und Wien erſcheint im letzten Abendrothe glühend; vorn, rechts vom Zuſchauer, ſind die Mauern des Friedhofes ſichtbar. Der größte Ludwig aller Kunſtjahrhunderte, Beethoven (Hr. Fiſcher), erſcheint nun. Aber nicht hier iſt der Ort, alle die kernhaften und in das Schwarze treffenden Monologe wiederzugeben, deren Verfaſſer das Libretto dieſes Feſtſpiels in der Dichterin, der Frau Louiſe von Plönnies *), und in den Herren Duller und Künzel bezeichnet. Ich hebe nur wenige vermittelnde Worte daraus hervor. Ludwig alſo ſpricht in dem Vorſpiel von Duller zu dem ſteinalten Todtengräber (Hrn. Fuchs):

Schließ' auf und führe mich an Mozart's Grab!

Todtengräber.

An Mozart's Grab? Ein ſolches kenn' ich nicht.

Ludwig.

... Der Himmel, Wien, der über dir ſich wölbt,
Erglüht vor Scham, daß du, o Kaiſerſtadt,

*) Gattin des Medicinalraths Dr. von Plönnies, eine ſo liebenswürdige als geiſtreiche Dame, und die Zierde der höhern Cirkel in Darmſtadt.

Mit deinen stolzen Thürmen und Paläſten
Der einz'ge Werkſtein für die Schwelle biſt,
Auf der, gehüllt in tauſend Iſisſchleier,
Wie'n ſtummes Klagweib ſitzt — Vergeſſenheit.
... Nun, werden wir, wenn wir begraben ſind,
Vergeſſen auch, ſo will auch ich dereinſt,
Wo Mozart, neben ihm — vergeſſen ſein!

Er ſinkt auf die Schwelle des Friedhofs nieder. Aus dem Thore tritt die Muſe (Dem. Lindner), einen Lorberzweig in der Hand, mit dem ſie Ludwig berührt; er ſchlummert ein. Die Muſe beginnt ihren kurzen Monolog mit den Worten:

Er iſt's noch nicht, und wird's auch niemals werden,
Und du auch wirſt es nie, — wie ich's nicht bin. —
... Du ſuchſt das Grab, ich zeige dir das Leben; —
Und jauchzend ruft ein Volk: Stets iſt er mein!

Sie ſchwingt den Zweig, Wolken verhüllen den Proſpect und den Schläfer. Aus der Mitte dieſes Wolkenhimmels tritt des Meiſters Bruſtbild hervor, nach ſeiner Büſte gemalt. Die Muſe tritt, ſchwebt vielmehr zurück. Das brave Orcheſter ſpielt den letzten Satz (die Fuge) aus Mozart's C-Symphonie. Dann tritt die Muſe wieder hervor *):

Mozart's Kindheit jauchze aus den Fluten
Des verfloſſenen Jahrhunderts auf!

*) Dichtung von Frau v. Plönnies.

... Lächle wie aus Rosen, holder Knabe,
Den ich mir zum Liebling auserwählt,
Den ich mit des Himmels reichster Gabe
In der zarten Blühte schon beseelt.

Nun deutet sie auf des Kindes Entwickelung unter des Vaters kluger Leitung, deutet auf des deutschen Knaben Ruf.

Von der Seine bis zum Tiberstrande,
Bis zur Themse über's weite Meer.

Deutet auf jene bekannten Anekdoten mit dem goldenen Ringe und mit Wagenseil an des Kaisers Hof; sie schließt mit den Worten:

Steig' herauf in frischem Lebensglanze,
Lichtes Bild aus der Vergangenheit,
Wo die Krone — Glanz dem Lorberkranze,
Und der Lorber — Glanz der Krone leiht!

Die Muse hebt den Lorberzweig und tritt zurück; die Wolken theilen sich.

Erstes Tableau.

Kaiserhof. Maria Theresia auf prachtvollem Throne, der kleine Mozart lehnt sich auf ihren Schooß. Sie und der Kaiser neigen sich huldvoll zu dem kleinen Virtuosen nieder. Im Vordergrunde stehen Mozart's Vater und Wagenseil, der erstere mit Notenblättern, der zweite mit gesenkter Violine in der Hand, an einem Claviere;

im Hintergrunde der Hofstaat. Nach geendigtem Tableau tritt die Sängerin, Mad. Marra, auf die Bühne und singt die Arie Constanzens: «Ach, ich liebte, war so glücklich». Darauf tritt die Muse wieder vor. Sie vereinigt hier Mozart's Kunst mit seiner Liebe. Constanze, seine erste Liebe, entzündet in seiner Dichterbrust alle die glühenden Wundermelodien, die in seiner ersten Oper: «Belmonte und Constanze» bezaubern.

Durch alle Lüfte ruft er ihren Namen,
Der triumphirend durch die Lande tönt,
Er stellt ihr Bild in einen Demantrahmen,
Von allem Glanz des Morgenlands verschönt.

Sie (die Muse) deutet in den Begebnissen dieser Oper die Treue an, und nachdem sie verschwunden:

Zweites Tableau.

Prachtvolle große Halle in orientalischem Styl, im Hintergrunde offen, so daß man das Meer sieht. Nacht. Der Mond, der sich im Meere spiegelt, strömt über das Bild eine magische Beleuchtung aus. In der offenen Halle stehen üppige hohe Südgewächse; auf einem kostbaren Divan schlummert in reizender Lage Constanze, im reichsten orientalischen Costume; hinter ihr steht die Treue mit dem Myrthenreis; um sie sind in zahlreichen Gruppen schlafende Sclavinnen vertheilt, welche Mando-

linen, Harfen im Schooße halten; einige ſchlummern auf den Stufen, die zu der Baluſtrade führen, durch welche die Halle geſchloſſen wird. Hinter der Scene hört man Belmonte (Hrn. Watzinger) die erſte große Arie aus der Entführung ſingen: «So ſoll ich dich denn ſehen!» Der Geſang dauert fort, wenn das Tableau von Wolken umhüllt iſt. Nach Beendigung der Arie erſcheint ein Männerchor innerhalb zweier mit Feſtons geſchmückter Galerien auf beiden Seiten des Proſceniums, und ſtimmt den Chor an: «O Iſis und Oſiris». Dann tritt die Muſe wieder vor. Sie vereinigt den Charakter des Menſchen mit dem Gefühle des Dichters.

.....So will ich euch der Töne Meiſter zeigen *),
Als Menſchen ihn vor eure Blicke führen,
Den mögt ihr mit dem Künſtler dann vergleichen,
Und beider Aehnlichkeit bald ſelbſt erſpüren.
Der Menſch wird vor dem Künſtler nicht verbleichen.
So wird ſein Bild erſt eure Seele rühren;
Ihr findet in dem Menſchen Mozart wieder
Den Künſtler, wie den Urquell ſeiner Lieder.

Die Muſe verſchwindet. Die Wolken enthüllen ſich. Man ſieht in das Innere von Mozart's Arbeitsſtübchen. Mozart ſelbſt (Hr. Birnſtill) ſitzt an einem Tiſche

*) Dichtung von H. Künzel.

mit Schreiben beſchäftigt. Das Licht iſt dem Verlöſchen nahe, und die Morgendämmerung bricht durch die Fenſterſcheiben in das Zimmer. Sein kurzer Monolog ſpricht den verdorbenen Zeitgeſchmack aus und die Plackereien mit Kleinigkeiten.

.... Wer nicht ſchreibt, wie er's im Herzen gefühlt *),
Der hat mit Noten nur geſpielt.
Für all' dieſen bunten Modetanz
Grünt doch am Ende kein Lorberkranz.
Ich will mich jetzt nur des Größern befleißen,
Die Concertſupplicanten all' von mir weiſen.

Nun erſcheint Schikaneder (Hr. Steck). Dieſer Dialog iſt ganz in dem einfachen Style geſchrieben, der am natürlichſten die Sache an ſich bezeichnen dürfte. Schikaneder will von Mozart Geld borgen. Darüber lacht Mozart.

.... Meine Börſ' iſt wie Eure ſtets ſchlecht beſtellt.

Der Dichter macht ihm den Vorwurf, daß er ſich nicht bedacht habe, da er jüngſt vor dem Kaiſer ſtand. (Die Anekdote iſt allbekannt.) Da antwortet Mozart:

Als ich ihm ſo was geſprochen vom Gehn,
Selbſt mochten mir Thränen im Auge ſtehn;
Da ſprach der Kaiſer: »Wollt Ihr fort aus Wien,
Und fort von Eurem Joſeph ziehn?«

*) Dichtung von H. Künzel.

Ich ſprach gerührt: »Ich bleib' halt gern
Bei Ew. Majeſtät, meinem gnäd'gen Herrn!«

Schikaneder bietet ihm darauf die Zauberflöte als Operntext an. (Bekanntlich hat ihn dieſe Oper vom Bankerott gerettet.) Er malt die verſchiedenen Charaktere darin ſo wahr und lebendig, daß ſich Mozart entſchließt, das Buch ſogleich zu componiren. Entzückt umarmt ihn der Dichter.

.... Doch laßt Euch, Freund Mozart, Eins rathen indeſſen:
Laßt uns jetzt champagnernd die Sorgen vergeſſen!

Mozart.

Victoria die Oper!

Schikaneder.

Victoria der Wein!

Beide (Arm in Arm hinwegeilend).

Victoria Champagner! Champagner ſoll's ſein!

Das Orcheſter beginnt hier die Melodie des elektriſchen Champagnerliedes B-dur aus Don Juan, hinter der Scene geſungen, und der fallende Vorhang beſchließt die erſte Abtheilung.

Die zweite Abtheilung beginnt mit der Ouverture des Don Juan, darauf tritt die Muſe aus den Wolken, des Lebens Trotz ſchildernd und die fürchterliche Philoſophie des gefallenen Menſchen *).

*) Dichtung von Duller.

.... Tauſend Leben durchtoben wie Feuer,
Durchraſen wie Ungeheuer
Juan's Bruſt. Er ſpringt in die Brandung hinein.
»Das Unermeßliche faſſ' ich, 's iſt mein,«
Ruft er, — »das All durchwühlen
Muß ich, Wonn' auf Wonne fühlen,
In jedem Weſen mich als Gott empfinden,
Im Höchſten, im Tiefſten dieß Ich, das Göttliche, finden,
In dieſen beiden Herzkammern
Die ganze Welt umklammern.«

Nach dem Gedicht verſchwindet ſie in die Wolken; man ſieht und hört das letzte Finale mit dem Coro di spettri. (Den Don Juan ſang Hr. Hofmann vom mainzer Theater, den Leporello Hr. Birnſtill, und die Elvira Dem. Madler.) Nach dem herrlichen Chor F-dur aus Titus: «Ah grazie si vendano» erſcheint die Muſe wieder. Ihr Gedicht erzählt uns die Tradition mit dem ſonderbaren Beſuch des geheimnißvollen Fremden, der das Requiem bei Mozart beſtellte und eine namhafte Summe dafür hinterließ. Den von dieſem ſeltſamen Beſuche tief erſchütterten Meiſter faßt die Ahnung ſeines eigenen nahen Endes. Er ſieht in dieſem Fremden ſeinen Todesengel, — er componirt Tag und Nacht unaufhörlich bis zur Erſchöpfung ſein eigenes Schwanenlied. Die Muſe verſchwindet wieder, und wir erblicken:

Drittes Tableau.

Mozart auf dem Sterbebette, noch an seinem Requiem arbeitend; vor ihm knien Constanze und seine zwei Kinder; Freunde stehen um ihn herum mit den Zeichen tiefsten Schmerzes. Durch ein offenes Fenster schimmert das Abendroth. Auf der einen Seite des Vordergrundes steht der Todesengel mit der umgestürzten Fackel, auf der andern der Friedensengel mit der Palme. Bei diesem Tableau ertönt das Lacrymoso aus dem Requiem. Nach geendigter Musik beginnt die

Apotheose.

Wolken entschleiern sich. Man sieht Ludwig wieder schlummernd liegen wie im Vorspiel. Der Hintergrund ist noch von Wolken verhüllt. Die Muse tritt vor und spricht das Gedicht: «Des Genius Verklärung» *). Sie berührt den Schlafenden mit dem Lorberzweige.

Wach' auf, — Beethoven! — dir auch ward beschieden
Ein Erdenleben, reich an Thatenstreit,
Und — nach dem Kampf der Thaten — für den Frieden
Des Grab's — der neue Leib: Unsterblichkeit!
Drin wirst du einst, ein Herold, gehn auf Erden,
Wie — Mozart, und verkündigen der Welt,

*) Dichtung von Duller.

Daß nie das Große kann vergessen werden,
Und daß die Kunst des Weltbau's Säulen hält. —
Verbrüdert-ebenbürtige Naturen,
Zwei Tempelwächter, steht ihr herrlich da;
Zwei schirmende, zwei helle Dioskuren
Nennt euch, die euch gebar, — Germania!

Beethoven hat sich erhoben. Die Wolken im Hintergrunde theilen sich.

Viertes Tableau.

Man sieht den Parnaß. Umgeben von Apoll und den Musen (auch glaubte ich Dante, Homer, Schiller und Goethe zu bemerken) sitzt Mozart links im Vordergrunde, die Leier im Schooß. Beethoven, von der Muse geführt, steigt zu ihm hinan. Mozart neigt freundlich das bekränzte Haupt gegen ihn, der sich auf ein Knie vor dem Verklärten wirft, und von der Muse mit ihrem Lorberzweig überschattet wird. Der Vorhang fällt langsam nieder. Da rauscht, einer harmonischen Brandung ähnlich, der erste Satz der Sinfonia eroica aus dem markvollen Orchester auf. Eine herrliche Weihe für den Tod eines Helden. Mit dem letzten Accord wird der Parnaß noch einmal sichtbar, und ein allgemeiner Freudentusch beschließt das Ganze. — Wie wenig sich die Anordner dieser Feier geirrt hatten, als sie für eine Feier, deren Einnahme als Beitrag für eine nationale

Ehrenſache gilt, eine außerordentliche Theilnahme von Seiten des Publicums erwarteten, ergibt ſich aus dem Reſultate, daß an dieſem Abend 1290 Gulden 48 Kreuzer baar eingingen, die größte Einnahme ſeit der Erbauung des Hoftheaters. — Nach dieſer Vorſtellung, die wahrlich eine Union der ſchönen Künſte zu nennen war, vereinigten ſich die dabei thätigen Mitglieder der Bühne, die Künſtler und die Anordner des Feſtes zu einem Abendſchmauſe, dem auch Fräul. Lindner beiwohnte; der gefeierten Künſtlerin wurde nach ein Paar herzlichen Worten ein Kranz aus Lorbern und Immortellen überreicht, mit folgenden Verſen:

Was des Dichters Lieb' gegeben,
Was die Muſe erſt belebens
Ihre Himmelsmelodie
Weiht das Wort zur Poeſie.
Darum, was uns heut' entzückte
Und der Erdenwelt entrückte,
Dankten wir der Muſe Gunſt,
Die den Himmel uns enthüllte,
Mit Begeiſt'rung uns erfüllte, —
Muſe Lindner! Deiner Kunſt!

Vocal- und Instrumental-Concert,

gegeben von F. Ries,

als Beitrag für das zu Bonn zu errichtende Denkmal für Beethoven.

In Bezug eines Aufrufes an Musiker und Musikfreunde im «Phönix», trat dieses Concert am 2. Juni 1837 in reiches vollthätiges Leben. Ferdinand Ries — wer nennt nicht mit Ehrfurcht den Namen dieses für die Tonkunst so verdienten Veteranen, und wo nennte man ihn nicht? — Ries versammelte auf diesen Aufruf hin Alles um sich, was rüstig war und willig zu einem echten deutschen Wettkampfe für Euterpens Ehre. Er erhob das Panier hochflatternd in die Lüfte, kehrte siegreich heim und pflanzte den frischen Lorberzweig zu den Füßen der Pyramide, die das Andenken seines Freundes und Lehrers Beethoven der staunenden Nachwelt erhalten soll. Mehre Notabilitäten dieser Stadt verbanden sich mit dem

Künſtler zu einem Comité, und gaben das beredte Beiſpiel, wie die Kunſt (ihrer würdig betrieben) Beſchützer findet.

Auch dem Herrn Capellmeiſter Guhr ſei Ehre, der ſein wackeres Orcheſter dem verdienten Kunſtverwandten anſpruchslos nicht nur überließ, ſondern ſelbſt Hand anlegte am Catheder wie am Solopult. Das Comité mußte dem Andrang der Kunſtfreunde Einhalt thun, um die Räume des großen Weidenbuſchſaales den Zuhörern nicht zu entziehen. Ob wol dieſer Abend nicht das Piedeſtal eines künftigen frankfurter Muſikfeſtes bildete? Sinnreiche Wahl des Veranſtalters krönte das Unternehmen, indem er nur den Geiſt des Verewigten citirte.

Wenn Ries ſich an den Flügel ſetzt, ſo kann ſich Dame Kritik die Schminke erſparen, ohne ſchamroth zu werden; wie überhaupt da, wo die beſten Kräfte ſo ſorgfältig vorbereitet ſich zu einem Ganzen vereinigen, dieſelbe eine etwas überflüſſige Rolle ſpielen würde. Aber zur Würdigung des Totalen programmiſire ich die Nummernfolge und erlaube mir dabei nur ein Paar hiſtoriſche Andeutungen, die der Kundige überleſen mag:

Die B-dur-Symphonie, als vierte ſeiner Symphonien im Druck erſchienen, obgleich erſt nach der C-moll- und der Paſtoral-Symphonie geſchrieben.

Das Duett für zwei Soprane mit obligater Begleitung von Violine und Violoncello (Mad. Schodel, Fräulein Kratky, die Herren Riesstahl und Rüpfel) ist aus Leonore, der ersten Bearbeitung des Fidelio. Leonore, ursprünglich in drei Acten, ist in Wien 1805 durchgefallen (wol größtentheils der Verstimmung jener politischen Zeitverhältnisse zuzuschreiben, da die Franzosen kaum erst acht Tage in der Kaiserstadt eingerückt waren). Der Text nach dem Französischen ist, wenn ich nicht irre, von Treitschke. Nach der mehre Jahre später erfolgten Abkürzung dieser Oper hat sich Fidelio erst zu dieser Celebrität aufgeschwungen.

Das berühmte C-moll-Concert für Clavier hat Ries unter Beethoven's Leitung als sein Schüler 1802 zum ersten Mal in Wien gespielt. Er und der Erzherzog Rudolph waren Beethoven's einzig von ihm anerkannte Schüler.

Das Terzett für Sopran, Tenor und Baß (Mad. Fischer-Achten, Hr. Schmezer und Hr. Fischer) ist «all' uso di concerti.»

Die Ouverture aus Leonore (eine kleine Symphonie rund für sich) ist schon die zweite Bearbeitung. Beethoven hat drei Ouverturen zu dieser Oper geschrieben. Die erste als Manuscript ist im Besitz eines Privatmannes, der seine Ursachen haben mag, damit zu geizen!!

Scene und Arie für Sopran «Ah perfido!» (Mad. Schodel) iſt bekannt, namentlich in Frankfurt a. M. vom Muſeum her.

Das Violinconcert aus D (Hr. Guhr) hat der Autor ſeinem Freunde Hrn. von Brenning dedicirt.

Den Schluß unſers Concertes — und es war Zeit, daß es bei 25 Grad Hitze ein Viertel nach 10 Uhr endete — machten ein Recitativ und Duett aus Chriſtus am Oelberg (Mad. Fiſcher-Achten und Hr. Schmezer), und ein Recitativ und zwei Chöre (C-moll und D-dur) aus demſelben Oratorium (der hieſige Liederkranz).

Folgender Prolog wurde von dem Schauſpieler Hrn. Becker nach der Symphonie geſprochen.

Triumph dem Leben! — Hoch auf goldnem Wagen
Ruft laut der Lenz: «Der Tod iſt ſelbſt erſchlagen,
«Das Schöne bleibt, denn es iſt gut und wahr!» —
Zum Todesopfer für Entſchlaf'ner Manen
Legt Lenz des Lebens heil'ge Siegesfahnen
Fromm auf der Menſchheit Hochaltar.

Ein Herold zieht der Lenz von Land zu Lande,
Mit ſonn'gem Kuſſe löſt er alle Bande;
Wer je geliebt, tritt dem Triumphzug bei,
Wem je gebangt vor einſtigem Vergehen,
Herbei! aus Wahnesgräbern aufzuſtehen!
Wer je gefeſſelt war, — ſei frei!

Zum Feſt des Lebens ziehn auf allen Wegen
Menſchen herbei; — rings ſchallt's von Hammerſchlägen;
Das iſt ein Volk, — das deutſche, — das hier baut,
Es füget Stein auf Stein, und Glied zum Gliede,
Und Klang zum Klang; — ſchon wächſt die Pyramide,
Die einſt der Enkel ſinnend ſchaut.

Was iſt der Zweck des tauſendarm'gen Strebens?
Ein Königsgrab? — Nein, Tempel iſt's — des Lebens;
Der ſich nach einem deutſchen König nennt.
Denn König iſt, wer königlich geſtrebet,
Und wer in eines Volkes Herzen lebet, —
Sein Nam' — ſein größtes Monument!

Wer kennt ihn nicht? Wer hat in Weiheſtunden
Des Gottes Kuß nie auf der Stirn empfunden,
Wann alles Sein einſtrömt in Harmonie?
Wem je des Lebens Weh die Bruſt durchwühlet,
Wer je der Menſchheit ganzes Glück gefühlet,
Beethoven, der vergißt dich nie!

Wie Gottes Engel über's Schlachtfeld ziehen,
So wandeln treu erhab'ne Symphonien,
Von deren Schwingen Lebensbalſam thaut; —
Durch Schmerz die rohe Freude — zu verklären,
Durch Wehmuthseinklang wildem Weh zu wehren, —
Der Meiſter hat es ihm vertraut!

So lange, Deutſchland, deine Eichen ſtehen,
Und deine Söhne treu als Brüder gehen,

Und deutſches Wort noch gilt und deutſche Hand,
Wird der genannt von aller Menſchen Zungen,
Dem heil'ger Treu' Triumphgeſang gelungen,
Dein Sohn, o deutſches Vaterland!

Und ſtehn wirſt du und mögeſt niemals wanken,
Du Volk der weltverſöhnenden Gedanken,
Du deutſches Volk, der Treue Heiligthum —
Ewig lebendig, Volk, durch deine Männer, —
Geweihte Namen ziehn als Sonnenrenner
Voran, o Deutſchland, deinem Ruhm!

Beſchloſſen liegt das Göttliche im Schönen,
Geoffenbart ward es in deinen Söhnen,
Durch That und Wort, und durch Geſtalt und Klang!
Es ſchallt, — ſo lang' ein deutſches Kind geboren
Wird, — was dein Sohn in Lieb's Brennpunct beſchworen:
Fideſio's Treu', — Deutſchlands Triumphgeſang!

Nun, deutſches Volk, ſo ſchaffe, nimmer müde,
Mit Herz und Hand am Bau der Pyramide,
Daß bald den Gipfel küßt des Morgens Strahl. —
Einſt unſ're Enk'lin wird Urenkel haben
Und ihnen zeigen: »Seht! — Triumph dem Leben!
»Seht! — Beethoven's Gedächtnißmal!«

Instrumental-Musikverein in Frankfurt.

Diese Anstalt, unter Leitung des Aloys Schmitt, besteht aus achtzig und einigen Mitgliedern, hat sich vor Kurzem gebildet, und entwickelt sich mit raschem Erfolg. Man sieht, daß Liebe zur Sache der Anziehungspunct dieser Gesellschaft ist. Das Herz, die Freude lachen hier in jedem Tone. Das Gelungene ist der entzündende Funke zum Weiterstreben, und das Schwache sogar erscheint ehrwürdig und bedingt. Was gäbe mancher Künstler darum, wenn er sich einmal wieder so recht kindlich an seiner Tonkunst erfreuen könnte! Er gleicht aber dem Gourmand, der immer nur Appetit nach Piquanterien hat. Das ist der überreizte Geschmack, der nimmersatte Anspruch an das kaum Mögliche. Das endet nicht! Wo aber noch Gemüth und unentweihter Sinn mit musiciren, da ist auch Hunger nach einfacher

Speiſe, da ſchmeckt noch vaterländiſche Koſt. Die Geſellſchaft bezweckt, Muſikſtücke aufzuführen, die man ſonſt nicht mehr, oder nur ſelten zu hören bekommt. Darunter gehören namentlich alle zweiundzwanzig Mozart'ſchen Clavierconcerte. Ein ſolcher Verein, mit der nöthigen Vorſicht gegen Sucht nach Auszeichnung und gegen Ueberbietung ſeiner Kräfte gewappnet, kann nur entſchiedenen Einfluß auf den allgemeinen Geſchmack haben. Er möge das Sandkörnchen ſein, das zu rechter Zeit dem Einſturz drohenden Felſen untergeſchoben wird. Die Ausſtattung iſt des Zweckes würdig; das Auditorium ſtets glänzend und ſehr zahlreich.

Riefstahl's Quartettcirkel in Frankfurt.

Das Quartett ist die feinere Malerei in der Instrumentalmusik, und die ganze Meisterschaft des Satzes spricht sich darin in ihren lieblichsten und kühnsten Verhältnissen am verständlichsten und einfachsten aus. Ich möchte es den Kern, den Centralpunct der gesammten Tonkunst nennen; denn es reproducirt das lyrische und dramatische Element, aus denen sie besteht, hier in geläuterter Reinheit. — Es ist nicht eine Stadt von Bedeutung, die nicht einen, auch mehre Quartettcirkel nährte; und damit unser Frankfurt sich von diesem stillschweigenden Ammenbündniß nicht ausschließe, hat es Hr. Riefstahl, einer unserer ersten Tonkünstler, übernommen, ein stehendes Quartett als würdige Basis in unserm sonst so thätigen Tonleben zu begründen.

Riefstahl's Soiréen sind eine Wiedergeburt der sonstigen sogenannten kleinen Museen, nur mit dem Unter-

ſchiede, daß in dieſen mehr Plan und Selbſtſtändigkeit wie in jenen herrſcht, und von der Sonne des großen Muſeums weder Licht noch Wärme zu erhalten braucht. Bietet das Muſeum mehr das Großartige und Gewaltige, iſt es ein Concentrationspunct von Gefühlen und Leidenſchaften eines bewegtern Lebens, das im Spiegel der Töne rückſtrahlt, ſo grüßen wir dagegen in Rieſſtahl's Soirée das ſtillere Glück der Tonkunſt. Das erſtere erzeugt gleichſam den Heroismus, die letztere den Frieden. Das erſte gleicht einer weiten reichen Landſchaft, bei deren abwechſelnden Scenen der Wanderer, angezogen durch ſtets intereſſantere Gegenſtände, oft ſtaunend verweilt und unſchlüſſig iſt, wohin er ſeinen Fuß lenken ſoll; die letztere bietet ihm ein Aſyl, wo er ſich heimiſch fühlt, wo verwandte Gefühle ihn durchdringen, wo er Hütten bauen möchte. So verhält ſich wol auch das Quartett zur Symphonie, das Lied zur Arie. Lied und Quartett, die ſo lieblichen als bildenden Vorhallen der Tempel, worin die claſſiſche Oper blüht, werden uns hier in ihrer möglichſten Vollendung geboten. Der Geſchmack erhält hier eine edle Richtung, und der Einfluß dieſer Anſtalt auf Muſikbildung iſt unverkennbar.

Rieſſtahl's Soirée könnte man in einer Beziehung mit der Grippe vergleichen. Beide greifen um ſich, beide ſtecken an. Anfangs beſuchte man dieſen Ort wie jedes

neue Etabliſſement mehr aus Rückſichten, aus Convenienzen, und unſere Künſtler durften ſich früher von Seiten der Theilnehmer keiner beſondern Großherzigkeit rühmen; ſpäter wurde der Beſuch bon ton, zuletzt Herzenston, gefühltes Bedürfniß, und in den letzten Sitzungen war kein Platz mehr übrig. Wir ſchwelgten in Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, Spohr, Ries, und gute Lieder füllten am Flügel die Pauſen aus. Die Künſtler, welche Rieſſtahl in ſein Intereſſe zog, ſind die Herren Haupt, Wagner und Elsner, Mitglieder des hieſigen Orcheſters, und ihr vierfach verſchlungenes Ehebündniß dürfte durch den Segen der allgewaltigen Prieſterin Zeit und Gewohnheit immer noch enger und inniger verbunden und beglückender werden. Es fehlt hier nicht an Kunſtſinn, es muß nur Kunſtſinniges geboten werden.

F. Lachner's Preis-Symphonie.

(Im frankfurter Muſeum.)

Wo eine Inſtanz von Kunſtrichtern wie Eybler, Weigl, Gänsbacher, Seyfried, Umlauf, Kreutzer, Gyrowetz einem Werke unter ſiebenundfunfzig eingeſandten das Palmarium zuerkannte, und folglich das große Urtheil ſchon beſtimmte, ehe noch der erſte Ton davon ferne Millionen Ohren erreichte, — würde man den einzelnen Ausdruck eines natürlichen Gefühls, wie den der gelehrten Parabole, für gleich unzugänglich erachten, ſobald das eine oder das andere ſich einer ſolchen Majorität zu widerſetzen erkühnte! Aber dieſe Symphonie reizt mich nicht, ſie öfter zu hören, um im Stande zu ſein, ſie faſſen, ſie verſtehen zu lernen. Leibnitz, Wolke, Wilkens, Sicard und Kolmar wünſchten eine allgemeine Sprache, eine Sprache für alle Völker, eine Paſiphraſie. Aber — ſprachen ſie nicht Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Ries, Kalliwoda,

Onslow, Romberg u. A. in ihren Symphonien? Geben dieſe nicht großartige oder liebliche, aber klare Bilder der Natur und der Menſchenwelt in Tönen dramatiſch oder lyriſch geknüpft und entwickelt? — Man muß ſich vor Allem mit dem erhaltenen Eindrucke, den ein Tonwerk auf unſer Gemüth macht, zurecht finden können. Es muß eine Grundidee da ſein, die ihr magiſches Band um alle Zuhörer ſchlingt; eine Hauptempfindung, die ſich allen Gemüthern mittheilt und ſie durchdringt. Sie muß, gleich den innern Kräften eines geſunden Stammes, alle Aeſte und Zweige in die Höhe treiben, und Blatt, Blühte und Frucht, Gruppe und Farbe bedingen. Von dem Lachner'ſchen Tondrama tritt uns blos der erſte Satz, und der nur theilweiſe, vor das geiſtige Ohr. Hier hat der Componiſt eine Viſion gehabt. Heroenkraft ſchreitet ſiegreich aus dem Kampfe mit gewaltigen Mächten. Hier geben die einzelnen Perioden, die ſich logiſch an einander reihen, wirklich Rechenſchaft von einer Willensmeinung. Dieſer erſte Satz, mit der vielverſprechenden, vortrefflich gearbeiteten und effectvollen Einleitung, iſt ein Epos rund für ſich, und hat ſicherlich das Urtheil der Herren Kampfrichter beſtimmt. Die folgenden drei Sätze, — mögen ſie noch ſo kunſt- und regelrecht durchgeführt und auf dem Linienmeere der Partitur entzückend anzuſchauen ſein, — man hört ihnen

zu ſehr das Gemachte an und die Ueberwältigung der Formen. Es iſt zu viel Pathos darin und geſuchte Originalität — zu viel ermüdende Längen, zu viel Anſtrengung und Hervorleuchten des Wahnes, durch Bizarrerien ſein Ideal, Beethoven, zu erreichen, um als ein Werk der Selbſtſtändigkeit und genialer Kraft gelten zu können. Das Beiwort «passionata» ſcheint mir gänzlich verfehlt, da der vorherrſchende Charakterzug dieſer Symphonie mehr lyriſcher Natur iſt. Sie wurde von unſerm Orcheſter mit Eifer und Sicherheit executirt; aber mit jenem Gefühle angehört, mit dem man eine Sache anſtaunt, die man nicht verſteht, und die Dauer derſelben durch den Oftblick nach dem unerbittlichen Zeiger abkürzen möchte.

F. Lachner's D-moll-Symphonie.

(Im frankfurter Muſeum.)

Wenn das Mannigfaltige in eine einen Totaleindruck erzeugende Einheit zu bringen, die Aufgabe eines jeden größern Tonwerks iſt, ſo ſtellt ſich dieſe Nothwendigkeit beſonders bei der Symphonie heraus. Es iſt ſchwer, ohne irgend eine Beziehung zur Handlung durch die Inſtrumentalmuſik eine beſtimmte Empfindung zu erregen, ſo zu ſagen, ein Bild vor die Augen zu ſtellen, deſſen Verſtändniß durch Anſchauen der pittoresken und romantiſchen Gruppen, durch ſeine Schatten und Farbenpracht nicht leide. Dieß iſt der Fall bei Beethoven's Symphonien, deren einzelne Intentionen — gleich den rhetoriſchen Figuren einer Abhandlung —, ſich zu einem Ganzen fügen, welchem eine ſinnliche Auffaſſung zu geben, es dem Literaten nicht an Worten fehlen würde.

Herr Lachner beurkundet in dieſer Somphonie Phantaſie und gründliche Kenntniſſe der Harmonie. Aber die Weihe dichteriſcher Begeiſterung hat er nicht empfangen. Wir empfinden die Großartigkeit des Styls. Wir bewundern die Fertigkeit, womit er ſeine Gedanken durchführt, ſchürzt und löſt. Aber wir vermiſſen einen Inhalt. Wir begreifen nicht, was der Componiſt mit ſeiner Symphonie, was dieſe mit uns gewollt habe. Unſer Gemüth iſt nicht auf einen Punct gerichtet; es wird auf das Meer der Töne verſetzt, ohne Steuer und Compaß, und hin- und hergetrieben, ohne zu wiſſen, wohin, und das Ergebniß der Unterhaltung iſt: Gedankenverwirrung oder Gedankenloſigkeit. Wir ſind bei jedem Punctum der muſikaliſchen Periode vollkommen befriedigt, ohne die Ahnung eines möglichen Nachſatzes zu haben; aber dieſer, und dann wieder einer, erfolgen ohne Herausſtellung einer Urſache, und ermüden deßhalb als unbedingte und zweckloſe Längen. Jeder dieſer einzelnen Gedanken, in irgend ein einzelnes Tonſtück verwandelt, würde eher als ein an und für ſich wohlgegründetes Ganzes betrachtet werden können. Wir ſehen hier nur die einzelnen zermeißelten Glieder von der Grundidee eines antiken Coloſſes. — Das Muſeum beſuchende Publicum iſt keines, das bloße Zerſtreuung ſucht. Es will belehrt ſein. Es will ſich anſpannen, nicht abſpan-

nen. Sein Geiſt will arbeiten, aufmerken, faſſen und verſtehen. Aber dennoch wird es in ſo bunte zerſtreuende Mannigfaltigkeit geſtürzt, daß das eben Gewonnene durch Neues, ich will nicht ſagen, Unpaſſendes, wieder geraubt wird.

Concert des Capellmeisters Guhr: Die vier Menschenalter von F. Lachner.

Herr Capellmeister Guhr gab Lachner's «vier Menschenalter» zu seinem Vortheil. Aber der 1. April kann seine Neckereien nicht lassen, denn wir erwarteten ein Oratorium — eine geistliche Cantate — wie der Zettel verkündete, und fanden eine weltliche. Die festgestellte Form der oratorischen Musik fußt auf testamentarischen Texten. Der Ursprung des Oratoriums dämmert aus den Zeiten der Kreuzzüge zu uns herüber, wo die christlichen Pilger das Leben und den Tod des Erlösers auf öffentlichen Plätzen besangen. Seine jetzige Form erhielt es in Italien durch Philipp von Neri (den Stifter des Oratorienordens) im Jahre 1540, und wurde anfangs unter dem Titel: Laudi spirituali (geistliche Lobgesänge) gedruckt. S. Bach's Passion, Händel's Mes-

ſus, Samſon, Judas Maccabäus; Haydn's Schöpfung; Spohr's und Schneider's Weltgericht; die «letzten Dinge des erſtern», und ähnliche dürften die Norm des Oratorienſtyls feſtſtellen; auch Beethoven's Chriſtus am Oelberg, deſſen vermißte Grundſätze des herkömmlich antiken Styls aber durch Poeſie und Melodienſchönheiten gewiß erſetzt ſind. Das Gedicht zu Lachner's Cantate, auf dem Libretto nicht angedeutet, iſt von Seidl, dem nicht unbekannten lyriſchen Dichter. Obgleich hier zum erſten Mal gegeben, iſt dieſe Cantate zu ſehr bekannt und beſprochen, um ſie hier noch einmal zu zergliedern. Auf jeden Fall rechtfertigt das gebildete Ohr den Ruf, der dieſer Compoſition vorangegangen. Die Anforderungen an Schule ſind erfüllt. Der denkende Componiſt zeigt ſich überall. Die Töne ſind treue Repräſentanten des Worts, willige Diener wechſelnder Empfindungen. Leidenſchaften liegen nicht in den Contouren des Gedichts. Der Satz iſt rein, die Stimmführung geregelt, die Fugato's ſind kunſtgerecht durchgeführt. Melodie iſt überall vorherrſchend, die Recitative ſind zwanglos, die Chöre voller Kraft und Haltung. Die Popularität der Cantilenen fröhnt dem Ohre nicht auf Koſten des guten Geſchmacks. Alles das ſteht im ſchönſten Verhältniß zu einander. Der Dichter hat des talentſprudelnden Componiſten Vielſeitigkeit erprobt. Im Titel liegen ſchon die

Argumente. Wol hat Lachner ein lebendiges Gemälde geſchaffen, aber — dem Gemälde fehlt Sonnenſchein, und wie um ſeine ſämmtlichen Compoſitionen ſchlingt ſich auch hier ein elegiſcher Faden durchs Ganze. Spohr und Lachner ſitzen unter der Cypreſſe, wenn ſie ſchreiben. — Jedenfalls herrſcht hier ein mächtiger Genius, um den es jammerſchade wäre, wenn er ſich in Einſeitigkeiten verlöre. Aber die beengenden Schwingungen des Tactirſtabes ſind nicht ſelten ein Gegendruck für den himmelanſtrebenden Sonnenflug. Auch der Künſtler «muß frei ſein, wenn er handeln ſoll», oder ſeine innewohnende Gottheit müßte alle Feſſeln durchbrechen können, die ſein deutſches Vaterland im Zoll der Bewunderung um ihn ſchlingt. So frei waren Mozart, Beethoven, Weber, deren Töne ſich der entzückten Lerche gleich jubelnd in blaue Lüfte ſchwangen, während der Leib unter dem Blei dieſes Einmaleinslebens ſchmachtete. Lachner müßte durch Streifereien in Mignons Citronenwäldern ſeine Phantaſie anfriſchen können, um dem Schönen und Erhabenen, das in ſeiner Seele keimt, neue und glänzende Farbenſpiele zu geben.

Eine Ouverture von Ferdinand Keßler.

Das Museum bot in der Ouverture von Keßler zur Oper Cäcilia eine erfreuliche Novität. Sie ist ein musikalisches Epos und im Symphoniestyle geschrieben. Die Durchführung des Hauptgedankens in den wichtigsten contrapunctischen Verhältnissen zeigten den geübten Harmoniker. Die Intentionen dieser Ouverture sind großartig wie Schulze's Gedicht, das dem Operntexte wahrscheinlich zum cantus firmus diente. Kühnheit des Gedankens verbindet sich hier mit der größten Strenge der musikalischen Syntax. So ein deutsches Talent, das nicht auf dem Forum steht, ist ein Vulcan, der sich in sich selbst ergießt. Seiner Natur nach glimmt und glüht er immer, aber sein Gedanken-Lavastrom ist durch den Gegendruck der äußern Temperatur verdammt, sich nach innen auszuströmen. Deßhalb lernt es auch nur selten die Wirkungen seiner Erscheinungen kennen, und in dieser

Jedeenwelt richtet es dann Verheerungen an. Dieſe Ouverture hat z. B. offenbare Längen, die unmöglich im Verhältniß zur Oper ſtehen können. Hörte eine gewiſſe Claſſe deutſcher Componiſten, die, unter uns geſagt, auf Robinſons Inſel wohnt, und deren Wahlſpruch iſt: «Ein Gott und ein Dutzend Partituren», hörte ſie öfter ihre Muſik — — die Hauptmotive des allgemeinen Vorwurfs wären dann ſicher eher beſeitigt, als gewiſſe allgehörte Fabricate es nur zu dem achten Theile einer ſolchen Gründlichkeit brächten. Der Italiener z. B. würde aus dem Harmonienborn einer einzigen ſolchen Ouverture ſein Orcheſter für drei Opern tränken können, und ſeine bewimpelten Melodiechen würden noch Fahrwaſſer genug übrig behalten! Keßler's Cäcilie ſoll hier in Scene geſetzt werden.

Concert der Clavierſpielerin Madame Belleville-Oury.

Dieſer Dame practiſche Meiſterſchaft hat ſich einen weiten Ruf erworben. Für mich wäre dieſer europäiſche Enthuſiasmus bedingt. Ich vermiſſe die Tiefe des Anſchlags, wodurch ſich nur allein die Intenſität des Künſtlers ausſpricht, und in ihrem Adagio jenen eigentlichen, den höhern Ausdruck accentuirenden Nerv. Das Gefühl des Künſtlers muß von Innen nach Außen ſtrömen; iſt es anders, ſo kann er wol in Erſtaunen ſetzen, Bewunderung erregen, wie es auch die enormen practiſchen Mittel der Mad. Belleville-Oury in hohem Grade verdienen, aber die Pforten, die zum heiligen Geiſterreich der Töne führen, und deren Ahnungskeim jede Menſchenbruſt verwahrt, bleiben uns verſchloſſen. Ich möchte ſagen, es fehle hier die moraliſche Kraft des Vortrags.

Concert von Bernhard Romberg.

Der Name Bernhard Romberg *) hätte ein Signal ſein ſollen für Alle, die Ohren hatten zu hören, daß alle Pfoſten hätten brechen, alle Theaterſtützen hätten wanken müſſen. Die Zurückgebliebenen ſtraft das allgemeine Entzücken derer, die da kamen und hörten. Bernhard Romberg iſt ſchon ſeit vierzig Jahren der erſte Celliſt der Welt. Seine Reiſen durch England, Italien, Spanien und ganz Deutſchland erwarben ihm dieſen Ruf. Was Pleyl begann, hat er vollendet; denn erſt durch ihn hat das Violoncell ſeinen ganzen Reichthum entfaltet. Bernhard Romberg hat eine Schule gebildet, aus der ein Dotzauer, Bohrer, Knoop und Andere hervorgegangen. (Auch Ferdinand Ries, ſein intimſter Freund,

*) Man verwechſele Bernhard Romberg nicht mit ſeinem Vetter Andreas Romberg, dem bekannten Componiſten der Glocke, der Macht des Geſanges, mehrer Symphonien und Violinquartette im Haydn'ſchen Geſchmack.

war in früherer Zeit ſein Schüler.) Aber an Anmuth und Eleganz des Vortrags, an Mark des Tones und Allem, was auf den Charakter dieſer großen Tenorgeige Bezug hat, iſt Bernhard, der Altvater aller Celliſten, noch unübertroffen. Er iſt auf ſeinem Inſtrumente der hinreißendſte Sänger. Wer ein Meteor der Zeit, einen Paganini erwartete, der hat ſich gewaltig betrogen. Bernhard Romberg mißbraucht ſein Inſtrument nicht zur Zerſtörung der Kunſt. Er hat gefühlt, daß Künſtelei außer den Grenzen der Aeſthetik liege. Er iſt dieſem Gefühle bis zur Stunde treu geblieben. Was er von ſeinen eigenen Compoſitionen ſpielte, hab' ich vergeſſen. Das iſt auch gleich. Ich ſah nur den vierundſechzigjährigen Mann, da er oben auf ſeinem beſcheidenen Stühlchen ſaß, ſeinen Stradivari wie einen Enkel zwiſchen den Knien koſend. Aber als er begann, ſeine Tonblitze zu verſenden, da ward der Stuhl zum Thron, der alte Mann zum König und zum Beherrſcher der menſchlichen Seele. Was außer Ries' vortrefflich executirter Ouverture des Don Carlos bei dem Concerte vorging, und noch als Zwiſchenpiéce angewandt wurde, wüßte ich nicht mehr, wenn mich nicht eine italieniſche Baßbravourarie — ein Satyr unter Liebesgöttern — aus meiner claſſiſchen Begeiſterung gewaltſam aufgerüttelt hätte.

Menter und Mittermayr.

Wer das Violoncello und die Geige in ihrer innigſten Verſchmelzung hören will, muß Menter und Mittermayr hören. Es iſt ein Ehebündniß zwiſchen dieſen beiden Inſtrumenten, das man nicht ahnt, wenn es ſolche Künſtler nicht einſegnen. Mittermayr iſt Schüler des pariſer Conſervatoires, ſein Spiel iſt ſehr rein, nett und punctirt, ſein Bogen kräftig, ſein Staccato ausgebildet. Mechaniſche Fertigkeit ſetzt man voraus — aber hier iſt der Zwang der Schule bereits abgeſtreift, und ſie erſcheint unabhängig von jeder Feſſel. Die Jugend dieſes Künſtlers berechtigt zu noch höhern Anſprüchen, namentlich zu denen, welche das Gefühl an den Künſtler macht. Dieſes darf bei aller Bewunderung nicht leer ausgehen. — Mit ſeltener Vollkraft, Ton und techniſcher Sicherheit meiſtert Menter ſein Inſtrument. Er befriedigt auch die Anſprüche an den Geiſt; in ihm ſcheint ein ſchaffender Genius zu wohnen. Sein Adagio beſteht nicht blos aus Bogenſtrichen und langgehaltenen Noten

mit melismatiſchen Figuren durchwebt: — es iſt Geſang, — ein recht draſtiſcher dazu, der durch ſeinen Tenortimbre die Saiten des Herzens mit fibriren macht. Menter ſoll ſich ſelbſt gebildet haben, und nur guten Muſtern und *ſeinem eigenen Gefühl gefolgt ſein. Deſto ehrenwerther.* Aber des königlichen Primarius aller Celliſten, Romberg's Eleganz, Naivetät, Poeſie vermißten wir doch mitunter. Die beiden Künſtler ſpielten dreimal in unſern Mauern; in Rieſtahl's Soirée: Trio von Beethoven (C-moll), Mozart's Clavierquartett (G-moll) mit Ferdinand Hiller's und Onslow's Quintett (D-moll); im Theater: Compoſitionen von Lafond, Menter und Kummer, und im Muſeum: ein Duo für beide Soloinſtrumente, unbenannt. Ich hätte nur gewünſcht, daß die Richtung in der Wahl ihrer Compoſitionen ſtets eine edle geweſen wäre. Der gute Glaube an den äſthetiſchen Geſchmack eines Virtuoſen bekommt einen gewaltigen Stoß, wenn dieſer gleich a priori mit einem Modeproduct auftritt. Ein auf Effect berechnetes Potpourri unter den Bogenſtrichen zweier Meiſter, iſt die Schminke auf der Wange eines Herkules. Dieſe Andeutungen indeſſen reichen nicht an unſere Dankbarkeit für die genußvollen Stunden, die uns Menter und Mittermayr ſchafften.

Concert Lipinsky's.

Erster Violinist des Kaisers von Rußland.

Lipinsky ist im strengen Sinn des Worts Meister auf seinem Instrument. Er vereinigt den grandiosen Ton mit der Zartheit des Vortrags, wozu Geschmack beiden die priesterliche Weihe gibt. Edle Einfachheit in großer Vielseitigkeit bezeichnend, verschmäht er die Charlatanerie der Nachahmung. Er imponirt ohne Flitter durch das gediegene Gold, das in seiner Geige verborgen. Er ist einer von den Wenigen, welche die Kunst über der Kunst vergessen machen. Er spielt nicht wie Paganini oder wie Spohr, nicht wie Molique oder Haumann: er spielt — wie Lipinsky, und verdient, seinen eigenen Weg gehend, der Ephorus einer Kunstjüngerschaar zu sein. Seine Compositionen sind weder Ecaillearbeiten, noch Crispinaden; sie bilden nach einem durchdachten

Plan ein rundes Ganzes, ſind melodiös ohne Tändelei, harmoniſch ohne Schwulſt, ungewöhnlich, ohne barock zu ſein, grammatikaliſch, correct und ſatzrein. Er ſpielte ein Concert militaire von ſich, Variationen von Beriot und eigene Varitionen über ein Roſſini'ſches Thema.

Conrad Baldenecker.

Dieſes jungen Virtuoſen jährliches Concert zum Beſten der hieſigen Irrenanſtalt bewieß wieder, daß unſer Wohlthätigkeitsſinn noch in vollſter Blühte ſteht. Dieſer zwölfjährige Mann war der Held des Abends, und übertraf jede Erwartung. Seit dem letzten Jahre, da ich ihn hörte hat er ſeine Künſtlerbahn mit Siebenmeilenſtiefeln durchſchritten. Ich bin kein Freund von ſogenannten Wunderkindern, deren Horoſkop auf der blaſſen Wange geſchrieben ſteht. Ich ſehe allemal das Ende davon. Dieſer Frühruhm ertrinkt im Lethe, und das junge weltumſegelnde Genie rumpelt allmählig doch in die nothwendige Trottmühle des roſtigen Lehrerthums ein. Wenn mich nicht Alles trügt, ſo gehört unſer junger Concertgeber nicht in dieſe verſchrumpfende Claſſe, denn es ſpricht ein gar mächtiger Funke innern Lebens aus

dieſem Taſtenſpiele, deſſen Mechanik bereits ſeiner Vollendung nahe iſt. Was Nerv, Rapidität des Vortrags, und eine auffallende Tactfeſtigkeit bieten können, iſt jetzt ſchon in dem Spiele dieſes Knaben vereinigt, und wird er nicht von der Eitelkeit des Ambulirens beſeſſen, ſo muß er frühzeitig ſchon (was practiſche Virtuoſität betrifft) in die Reihe der erſten Cembaliſten treten. Er erregte durch das ſchöne Kalkbrenner'ſche Clavierconcert (A-moll) und die allbeliebten Variationen di Bravura über Méhul's Romanze: »Ich war Jüngling«, von Herz, einen wahrhaften Enthuſiasmus. Den darauf folgenden Winter producirte unſer Pianiſt im Muſeum Kalkbrenner's ſchwieriges Concert (E-moll) und die große Phantaſie (H-dur) aus dem Gedächtniſſe, unter dem Beifalle aller anweſenden Kenner. Durch beſondere Nettigkeit des Anſchlags und der perlenden Paſſage beurkundete er an dieſem Abend ſeine Progreſſen. Daß er aber nicht zu jenen Automaten gehört, die nach dem abgelaufenen Uhrwerk einiger Concerte, auch mit all' ihrer Kunſt am Ende ſind, bewies er jüngſt in einer Geſellſchaft von Muſikern, deren Argumente er mit ſo viel Sicherheit als Leichtigkeit löſte. Man gab ihm z. B. ein Thema in zwei Theilen, worunter er, ohne Benuzung eines Inſtruments, erſt mehre Clavier-, dann eine Quartettbegleitung mit grammatikaliſcher Correctheit legte;

dann las er aus einer ihm unbekannten Partitur ohne Anſtoß, und transponirte eine und dieſelbe Uebung aus Bach's temperirtem Clavier in verſchiedene Tonarten. Sein Vater, aus der rapiden Schule des Aloys Schmitt hervorgegangen, iſt ſein Lehrer in der Praxis, Ferdinand Keßler in der Theorie. Wird die geiſtige Erkenntniß, werden die ſchlummernden Gefühle dieſes Knaben erwacht ſein, ſo ſteht er ſo geleitet bald auf dem Vorgebirge aller guten Hoffnungen.

August Möser.

Der Violinvirtuose August Möser spielte hier zwischenactlich. Wenn es etwas Außergewöhnliches wäre, daß Kinder noch im Flügelkleide über die eigentlichen Grenzen ihres Fassungsvermögens heraus Sprossen treiben, so würde mich diese Erscheinung wirklich in Erstaunen gesetzt haben. In den Jahrhunderten eingebildeter Zauberei wäre dieser kleine musikalische Hexenmeister wenigstens verbrannt worden, aber heutzutage, bei dieser allgemeinen Entwickelung und Frühreife des menschlichen Geistes, bei Schlag auf Schlag auf einanderfolgenden immer wunderbareren Erscheinungen wachsender Industrie, gehört es zu den Täglichkeiten, wenn der Veteran vis-à-vis seines Jüngers in Verlegenheit kommt. Herr Concertmeister Carl Möser, bekanntlich als Violinist sehr geschätzt, macht jetzt Kunstreisen mit seinem hoffnungsvollen zehn- bis zwölfjährigen Sohne, und erntet überall verdiente Be-

wunderung. Erſt ſpielte der Letztere allein — ſo ein quodlibetartiges Ding, Phantaſie und Variationen genannt, von Kalliwoda, und ſpäter ſpielten Beide ein Doppel-Concertino — ein ditto tolles Mixtum aus Spontini's Nurmahal. Wo Vater und Sohn auftreten, da ſollte auch der heilige Geiſt der Compoſition nicht fehlen. Aber da es ebenfalls zum Zeitgeſchmack gehört, in den pontiniſchen Sümpfen muſikaliſcher Literatur bis an den Hals waten zu müſſen, ſo ſage ich weiter darüber Nichts, ſchüttele den Aerger ab, und entſchädige mich an der Erinnerung des jungen Virtuoſen. Der kleine Menſch ſpielte gerade mit ſo viel Seele, als in einem ſolchen Körperchen Raum hat, und das iſt wol ein Spiegellob für manches große Génie posticke! Dabei zeichnen ihn jetzt ſchon Ruhe, Sicherheit, eine gewiſſe Eleganz der Paſſage, ein alter feſter Bogenſtrich und eine auffallend reine Intonation aus. Er erregte einen Enthuſiasmus, der ſich nur bei leerem Hauſe ſchlecht ausnimmt. Ich möchte daher jedem hier durchreiſenden Virtuoſen rathen, ſich bei Herrn Loiſſet in den Zwiſchenacten hören zu laſſen, wenn er wirklich gehört ſein will. Er kann dort, ein zweiter Orpheus, zugleich den Einfluß der Muſik auf die animaliſche Natur beweiſen.

Sophie Bohrer.

Diese kleine Fee gab im August 1837 im hiesigen Saale des Cäcilienvereins Concert. Das Publicum war klein, und bestand, außer der Familie des Herzogs von Cambridge und einiger Honoratioren, meistens aus Künstlern. Aber diesen stand der Verstand still von dem, was sie sahen und hörten, und jetzt noch, nachdem auch ich nüchterner geworden, traue ich kaum noch meiner Erinnerung. Ich übergehe die anerkannte Virtuosität A. Bohrer's, die sich nach der Trennung von seinem Bruder, dem Violoncelliſten, seit den Jahren, da wir ihn nicht mehr gehört, merklich noch steigerte; ich sage Nichts von dem Duett aus «Templer und Jüdin», von Schubart's Ziegenglöcklein und Weber's «Dernière pensée», Nichts von Mozart's Arie: «Ze-ſtiretti» — Idomeneo; — ich concentrire meine ganze

Kritik auf das Clavierſpiel der kleinen achtjährigen Tochter Bohrer's. Man denke ſich ein pures Kind, einige Spannen hoch, das mit Mühe ſeinen Clavierſtuhl erkletert; ein Kind, das mit ſeinen Händchen noch lange keine Octave ſpannt, mit ſeinen Füßchen kein Pedal erreicht; ein Kind, das in heiterer Unſchuld zu ſeinem Griffbrete läuft wie zu der Puppe; und man denke dabei den Anſchlag eines Mannes in ſeiner beſten Kraft, die Paſſagen eines Herz und Kalkbrenner perlend, rund und nett, die Accorde tief und voll, die Sprünge tändelnd ſicher, dabei nie eine unreine Note, auch nicht in den Doppelgriffen; daß es macht, was es doch nicht machen kann, denn man hört dennoch die Octavengänge, die es bewunderungswürdig ſchnellt, man hört das Pedal (horizontal getreten); kurz, man denke ſich ein Kind, das mit einem Ausdrucke tiefer Empfindungen ſpielt, und man hat ein treues Bild der Sophie Bohrer. Und bei dieſem Allem kein Zeichen von Erſchöpfung, obgleich es Alles erſchöpft, was die tüchtigſten Cembaliſten machen. Es iſt nicht zu beſchreiben, man muß das ſelbſt hören. Dieſe Erſcheinung iſt zu außerordentlich und wirklich phänomenartig als daß die innern Schätze dieſes Kindes nicht einſt zu großen Reſultaten führen ſollten. Das Kind hat bis jetzt noch ſeine Mutter zur Lehrerin gehabt, und da ſeine Leiſtung in gar keinem Verhältniſſe zur

Zeit, zum Alter und zu der Kraft ſteht, ſo kann nur ein außergewöhnliches Talent in ihm wohnen. Gleichſam electriſirt verließen wir den Saal. Von allen Seiten aufgefordert, gab das Wundermädchen gleich darauf noch ein zweites Concert, und machte denſelben allgemeinen Eindruck. Folgendes Urtheil eines jungen Mädchens, das vor mir ſaß, war ſo überraſchend als treffend: «Man glaubt immer, in dem Kinde wäre ein Großes verſteckt!»

Die Mandoline des Herrn Vimercati.

Die Mandoline gehört in das Geſchlecht der Laute oder Cither, die anfangs, wie die urſprüngliche Lyra (Tetrachord), nur mit 4, und nach und nach mit immer mehr Saiten bezogen ward. Die Laute reicht bis in die graueſte Ritterzeit hinauf, wurde aber erſt zur Zeit der Kreuzzüge allgemein. Die Minneſänger, die ſchwäbiſchen Dichter, die Troubadours bedienten ſich ihrer. In Spanien und Italien nennt man ſie Mandoline (eigentlich Mandora oder Testudo minor.) Laute, Cither oder Mandoline werden vermittelſt eines Federkiels, Hölzchens oder eines Fingers der rechten Hand geſpielt. Die heutige Guitarre iſt eine neuere Conſtruction davon. Herr Vimercati leiſtet das Unglaubliche auf dieſem an und für ſich ganz tonarmen Dinge, das er zum Soloinſtrument erhebt, und mit bewunderungswürdiger Fertigkeit, und,

was noch weit mehr ſagen will, mit Geſchmack behandelt. Und dennoch iſt das Alterthümliche, das in Ton- und Spielart dieſes kleinen Inſtruments liegt, nicht ganz zu verwiſchen, ſo daß man ſich unwillkürlich hinauf phantaſirt in jene Kinderzeit der Muſik, da noch Enthuſiasmus für das Ritterweſen und religiöſe Schwärmerei Dichtung und Geſang zur Darſtellung der Gefühle machte.

Die Streicheither des Herrn Petzmeyer.

Der Künſtler producirte dieſes von ihm erfundene Inſtrument. Dieſe neue Erfindung deutet mehr auf den Urſprung der griechiſchen Lyra, deren Saiten über einen runden Boden geſpannt waren *), die, zwiſchen den Knien gehalten, geſpielt wurde, und ſo einige Aehnlichkeit mit einer liegenden kurzhalſigen Laute hatte. Die urſprüngliche mit zwei Saiten beſpannte Cither aber ſteht aufrecht, und ihre gefällige Form hat ſich bis in unſer Zeitalter erhalten. Daß nun die Cither des Apollo den Namen «Lyra» trägt, mag Burette verantworten. (Dissert. sur la symphonie des anciens etc.) Hrn. Petzmeyer's Streicheither nun iſt eine Art von liegender Laute. Der Künſtler ſpielt ſie ſitzend, indem die Finger

*) Die Form der Schildkröte ſoll die erſte Idee zu dieſem Inſtrument gegeben haben.

der linken Hand ſenkrecht die Saiten des kurzen Halſes niederdrücken, während die rechte den Bogen führt. Ich habe die nähere Conſtruction nicht geprüft, allein der Ton iſt klein, ſourdinenartig, feenweltlich, und kann nur durch geſchmackvollen Vortrag Theilnahme erregen; und der Künſtler erregte auch dieſe Theilnahme in recht artigen Compoſitionen von ſich. Aber ich fürchte dennoch, dieſe neue Erfindung wird das Schickſal aller ähnlichen neuerer Zeit haben. Hr. Petzmeyer erſinne ſich ein Inſtrument für unſere Tartarus-Oper, das alle bisherigen Lärmeffecte der Orcheſter in ſich vereinigt, eine Univerſaltrommel, eine Matadorpfeife oder ähnliche, und ich bürge für den Erfolg.

Ueber Geſangſchule.

(In Beziehung auf Madame Fiſcher-Achten.)

Schule, ſagt man, ſei die erwärmende Kunſtſonne, und wohin ihre Strahlen fallen, beginne das Leben nach den Geſetzen des Schönen. Aber doch nur für den, dem die Natur Schönheitsgefühl ins Herz gelegt hat? und dann iſt die ſublimſte Schule doch nur Reſultat dieſes Schönheitsgefühls, und repräſentirt ſofort ihre Kraft wieder durch die feſtgeſtellten Regeln und Formen deſſelben.

Und was iſt Schule für den, der da glaubt: ſie — hier die muſikaliſche — ſei eine Art von Taxe, vermöge welcher man ſich vier bis ſechs Jahre lang mit dem Studium theoretiſcher Regeln und practiſcher Figuren unaufhörlich abmühen müſſe, und ein echter Sänger dürfe ſich dieſer Feſſel nicht eher entledigen, bis er die Palliſaden der Scalen glücklich durchbrochen und die da-

hinter lauernden Feinde: Triller, Rouladen u. ſ. w. endlich beſiegt, — und oft mit dem Verluſte des Organmetalles beſiegt — wenn er glaubt, das forciren zu müſſen, wozu ihm Anlagen fehlen, oder wenn er ohne Weiteres den Lorber uſurpirt, da er ſich doch kaum (man blicke vergleichend um ſich) die Mittel angeeignet, die nur unter gewiſſen Bedingungen zum Zwecke führen.

Wer freilich in dieſen Beziehungen das Wort Schule nimmt, für den iſt Madame Fiſcher-Achten keine ſchulgerechte Sängerin.

Erlaubt aber die ſtrenge Kritik, daß Natur gütig vorgebaut und durch Talente und mechaniſche Mittel ſolche Abmühungen überflüſſig gemacht habe, daß es zuweilen nur leichter Hebel bedürfe, um ſchwere Maſſen in Bewegung zu ſetzen *) — wenn dazu noch reines Gefühl des Schönen (Geſchmack) dieſe angebornen Kräfte adelt, und ſich, unbekümmert um Vorhergegangenes oder Beſtehendes, durch die eigene Intenſität zum Muſterbilde erhebt; wenn ſie ferner der poetiſchen Auffaſſung, mit ſolchen Talenten im Bunde, den Sieg über ſteife Ma-

*) Ich rede hier nicht von Inſtrumentalvirtuoſität, wo die mechaniſchen Mittel nicht angeboren ſein können, wie beim Geſang, und welche ſich, trotz aller intenſiven Kräfte, anzueignen eine ſtillſchweigende Bedingung iſt.

ſchinerie einräumt, — dann wird ſie unſere Künſtlerin zu einer der erſten Heroinen des Geſanges erheben.

Allerdings muß Madame Fiſcher-Achten unter vernünftiger Elementarleitung ihre Naturanlagen entwickelt haben. Aber die eigentliche Schule erhielt ſie ſchon in der Wiege als Pathengeſchenk, indem Euterpe ſelbſt ihr Herz, Stirn und Lippe küßte. Indeß alle Meiſter der Welt hätten ſie das nicht lehren können, wodurch ſie eigentlich ihr Publicum hinreißt. Mad. Fiſcher-Achten war ſchon als Schülerin die Meiſterin ihrer Lehrer, und was ſie iſt, iſt ſie durch ſich ſelbſt geworden.

Ich kenne Pedanten, welche ihr Urtheil a priori nur nach irgend einer Lieblingsmethode einrichten, welche der arme Sänger mit großen Löffeln verſchluckt haben muß; oder nach der Himmelsgegend, woher er gezogen kam; oder ob der Name ſeines Führers auch mit einem i oder o endet! —

Das Alles aber ſind dem Publicum unweſentliche Dinge, ſobald es ſich dem angenehmen Eindrucke überlaſſen kann, den ein tiefgefühlter, geiſtreicher Geſang auf daſſelbe macht. Das große Publicum entſcheidet am Ende doch am ſelbſtſtändigſten, und ungeblendet durch Vorurtheil oder Oſtentation. Es ſitzt auf dem Orakelſtuhle der Pythia. Sein Urtheil wird zur Gottes-

ſtimme, da es ſich in ſeinem dunkeln, ſympathetiſchen Drange des wahren Schönen wohlbewußt iſt.

Und wäre uns Mad. Fiſcher-Achten plötzlich aus den Wolken gefallen — in einer Hinſicht iſt ſie's auch — wir hätten die Frage: «Woher? wodurch?» vergeſſen, und des critiſchen Secirmeſſers nicht bedurft, um unſers Genuſſes froh zu werden.

Mad. Fiſcher-Achten beſitzt eine Stimme, die vom eingeſtrichenen C bis zum dreigeſtrichenen E hinauf, bei dem gleichmäßigſten Regiſter und äußerſt reiner Intonation, jede Nuance der Empfindung, ohne organiſche Feſſel, zuläßt, und deren Klang am treffendſten mit einer italieniſchen Geige zu vergleichen ſein dürfte. Eine Stimme, die Biegſamkeit, Schmelz und Stärke genug in ſich vereinigt, um in den verſchiedenartigen Partien einer Myrrha, Pamina, eines Sargines ſelbſt den eigenſinnigſten Krittler zu befriedigen.

Mad. Fiſcher-Achten hat vollkommen inne, was man unter mimiſchem Geſang verſteht; denn ihre Züge ſind der Abglanz ihrer Tonberedſamkeit; und da ihr leicht anſprechendes Organ ſo zu ſagen auf ihren Lippen ſitzt, ſo wird ſie nie Gefahr laufen, ihre Stimme, bei gemäßigter Beſchäftigung, vor der Zeit einzubüßen! Anſatz und Portament ſind für die deutſche Geſangsweiſe vorzüglich geeignet. Würde aber Mad. Fiſcher-Achten einen

Werth hinein legen, ſich ausſchließlich der italieniſchen zu widmen, ſo würde es ſie unſtreitig bei der ihr angebornen Fertigkeit, bei den ſchönſten Anlagen zum Trillerſchlage, bei ihrem ausgebildeten Grupetto u. ſ. w. nur wenig Nachſtudium koſten, ſich die wahre italieniſche Manier, eine brillante Bravour, mit derſelben eigenthümlichen Rapidität und Accentuirung anzueignen *).

Die Deutlichkeit ihrer Ausſprache gibt einen neuen Beweis, wie ſehr dieſelbe geeignet iſt, dem Tone Charakter und rhetoriſche Bedeutung zu geben. Wo man lieber fühlt als berechnet, lieber genießt als zergliedert, iſt es um die Definition eine undankbare Arbeit; ſie bleibt immer ein todter Kupferſtich nach der Natur.

Ich ſchließe nur noch mit der Bemerkung, daß Mad. Fiſcher-Achten eine von jenen ſinnigen Künſtlerinnen iſt, die ein augenblickliches Imponiren verſchmähen, aber ſich deſto ſicherer die bleibende Gunſt erwerben. Sie haſcht nicht nach Effect, aber erreicht, vom reinen Hauche ihrer Muſe angeweht, faſt willenlos in jeder

*) Unſere neuern Opern, oft ſo ſehr ohne alle Conſequenz des Styls gehalten, daß ſich nicht ſelten in einer und derſelben Geſangpartie die Schulen dreier Nationen vereinigen, machen ja ein vielſeitiges Talent, wie das unſerer Künſtlerin, zur Bedingung!

Partie die erneuerte Liebe ihrer Mitkünſtler und des Publicums.

Vater Goethe ſagt:

Oft, wenn es erſt durch Jahre durchgedrungen,
Erſcheint es in vollendeter Geſtalt.
Was glänzt, iſt für den Augenblick geboren;
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.

Madame Schodel als Donna Anna.

Es hätte keiner weitern Darſtellung bedurft, als die der Julia und Anna, um mit Beſtimmtheit ermeſſen zu können, daß Mad. Schodel eine der Berufenen im Fache hochtragiſcher Charaktere iſt. Vorzüglich gelungen ſind ihre Affecte, beſonders die der Leidenſchaft, und ihr Spiel, voll edler Haltung, beurkundet eine angeborne Majeſtät des Weibes. Hier iſt nichts ängſtlich Gemachtes, Berechnetes; hier ſind nicht Lücken ſichtbar, die aus der Verlegenheit entſtehen, wenn die Berechnung zufällig trügt. Symmetriſch greifen die Haupträder ihrer echt dramatiſchen Leiſtungen in einander. Richtige Auffaſſung des Charakters und ein durchgefühltes Eindringen in den Geiſt der Compoſition ſcheinen mir die Grundzüge ihrer artiſtiſchen Bildung zu ſein. Deßhalb erhebt ſie das Publicum auf ihren Standpunct, und man überſieht

hier Mängel der Technik als wenig bedeutend, die da nur deste greller hervortreten, wo die Intelligenz im Schatten steht. Mad. Schodel hat durch und durch verstanden, was sie aus ihrer Anna machen wollte, und nicht weniger gegeben, als was Mozart sonnenklar durch seine Töne gab, und was sich durch keine Deutung, auch nicht durch Subtilitäten in Callot's Manier, deuteln oder wegphantasiren läßt! In wie viel Atome wollen überhaupt die tausend heterogenen Deutungen über einen und denselben Gegenstand die Grundidee des Künstlers, namentlich des Malers und Tonkünstlers, verfälschen und zerstückeln? Die einfachste Idee — beim Componisten oft nur ein dunkles Gefühl — erscheint in all' den Reflexen wieder, die vom Hohlspiegel bis zum Mikroskop alle geschliffenen und ungeschliffenen Gläser rückstrahlen. Mozart, unter allen Tondichtern der Anspruchloseste, aber gerade deßwegen auch unverworrenste, treffendste, — Mozart sollte seine Charaktere erst durch ein Labyrinth von Chimären gezerrt haben, ehe er das reine Gold seiner Töne über sie ergoß? Was bliebe z. B. an dem Helden unserer Oper, dem Giovanni selbst, übrig, wenn er von all' den unzähligen Erfindungen, womit man seinen Charakter aufputzt, auch nur ein mattes Gepräge trüge? — Zu wie vielen sinnwidrigen Meinungsprocessen hat nicht schon das gute Zerlinchen Anlaß

gegeben? — Und ein ſolches zerſtückeltes Phänomen wäre dann der Impuls dieſer durchgehends verſtändlichen, von allen Täuſchungen der Sinne befreiten Muſik geweſen?

Dieſe Anna, ſage man was man wolle, verliert ſich nicht allzuweit außer den Grenzen einer Weiblichkeit, deren Empfindung, durch das ungewöhnliche Ereigniß angeregt, gereizt wird, und die auch Furie werden kann, ſobald eine frevelnde Hand ihre anerzogenen Begriffe, ihr Ideal antaſtet. Daß der Dichter (Abbé da Ponte) ſeine Anna aus Laune unter die Notabilität verſetzte, und daß Mozart über alle ſeine Charaktere der Töne Adelgoß, diene auch hier als ein Maaßſtab der Beurtheilung. So ſah ich immer dieſe Anna, ſo ſah ich Mad. Schodel Mozart's Muſik wohlverſtanden in Anna's Charakter übertragen. Ich ſah ein Weib vor mir, ein tief beleidigtes, empörtes, das ſich rächen will an dem Mörder des Vaters. Nicht mehr und nicht minder. Aber ich ſah es auch ſo ganz und innig gefühlt vor mir, daß mir bald die Thränen in die Augen traten, bald das Haar ſich ſträubte.

Die Maſſe von Ton harmonirt ganz mit der Majeſtät ihrer Plaſtik; daher haben ihre Cantilenen wol nicht das Zauberiſche, Seliſche, Gemüth und ſanftere Empfindungen Erregende; deßhalb bewegt ſie in dem Adagio des Maskenterzetts und im Larghetto der zweiten Arie

weniger das Mitgefühl, als bei allen Stellen leidenſchaftlichen, feurigen Ausdrucks. Von höchſt draſtiſcher Wirkung war daher die Scene, wo ſie den erſchlagenen Vater findet und ihn ins Leben zurückrufen möchte; die des Racheſchwurs vor und in dem herrlichen Duett mit Gusmann, und die des berühmten Recitativs mit der ſchwer durchzuführenden D-dur-Arie. — Nicht der Frevel in dem Kirchhof-Duett, nein, dieſer Ton voll des herzzerreißendſten Jammers, oder des nach Vergeltung lechzenden Rachegefühls drang hinab ins Schattenreich, und lieh dem Gemordeten die Hülle. Daß ihre Züge nicht markirt genug gebildet ſind, um eine hervorſtechende Mimik zu geſtatten, gewährt ihr etwas Geiſterartiges, Räthſelhaftes, das ihr wol nicht oft, aber hier gewiß zu ſtatten kömmt. Dieſe Frau müßte eine Medea ſein nach dem Herzen Cherubini's, wie ſie eine Anna iſt nach dem Herzen Mozart's. Was mir im Einzelnen noch bemerkenswerth erſcheint, ſind ihre ausgebenden Mitteltöne von $\overline{\text{D}}$ bis $\overline{\text{D}}$, welches Diapaſon ich die Converſations-Octave nennen möchte, und vorzüglich im Enſemble erfreuliche Dienſte leiſtet; ferner die ſchärfere Reſpiration auf dem Conſonant H, wenn der gepreßte Seufzer der ſchweren Bruſt entfliehen ſoll; das plötzliche Abbrechen eines hohen Portamento's, als ſei der Schmerz über allen Ausdruck; das Ziehen eines Tones in den andern,

das sie am rechten Orte, selten und desto wirksamer anbringt, und endlich die ungeschwächte Ausdauer, womit sie ihre Partie durchführt.

Aber kein Licht ist ohne Schatten. Hierher gehört zur schärfern Rüge: die Einförmigkeit gewisser Lieblingsbewegungen und eine oft störende Unsicherheit der Intonation. Daß im Ansatze der höhern Corden ein gewisses Klemmen hörbar wird, daß ihr Gruppetto häufig nicht rund und verbindend ist, daß sie manche Periode mit kleinen Pralltriilerchen beginnt, und am Schlusse einer Nummer die vorletzte Note, als einen — um Effect hervorzubringen — die Harmonie störenden Vorhalt oft einen halben Tact früher anfängt, sind Dinge, welche die Kritik, da dieselben von so schlagenden Vorzügen der Intensität überstrahlt werden, einer Sorglosigkeit zuschreiben muß, wovon mehr oder weniger, auch der ausgezeichnete Künstler nicht befreit ist.

Sabina Heinefetter.

.....Aber der goldgelockte Sohn der Latona that noch mehr für ſeine Jünger. Er ſandte uns die Sabina Heinefetter; und damit dieſer mein unwillkürlich begonnener Ton mich nicht, wie Green, über meine Sphäre trage, ſo öffne ich dem Enthuſiasmus ein Paar Ventile und ſchwebe doch lieber nicht allzuhoch über dem Irdiſchen einher. Das iſt nun einmal eine Sängerin, die ihren Vortheil verſteht. Sie iſt weder eitel noch ſchwach genug, um vernünftigen Forderungen nachzugeben. Sie ſingt nie über ihre Kräfte und nur das, was ihr zuſagt. Ihr Organ iſt für die italieniſche Manier gebaut, davon zeugt ſchon der reine italieniſche Timbre ihrer goldnen Stimme. Spontini, Weber, ℨ Marſchner, etwas Meyerbeer und alle Nachbeter dieſer Schreibart wären ihr zu Würgengeln geworden. Darum unterſchreibt ſie auch

keinen Panisbrief an einer Bühne, wo ein feſtſtehendes Repertoire der Feſſeln zu viele bietet, um von einem aufbrauſenden Temperament im Gefühl der Devotion geduldet zu werden. Dieſes Princip ſchützt ſie auch vor geiſtiger Veraltung oder Verflachung, und drückt ihrem Ruf den Stempel lebenslänglicher Unſterblichkeit auf. Sie durchſchwärmt meteoriſch alle muſikaliſchen Staaten, bereichert Anſicht und Erfahrung, friſcht ihre Phantaſie auf, und wird nie in Einſeitigkeit verroſten. Wo ſie Lorbern und Geld erwirbt, iſt ihr Vaterland. Noch klingt ſie nach in unſerm Ohr, und ſchon fliegt ſie dem Mutterlande dieſer Klänge zu. Sie gab hier vier Rollen: den Romeo, die Amina, Norma und zu Guhr's Benefice die Desdemona. Nichts über ihre Leiſtungen im Einzelnen. Ich lieferte nur überflüſſige Commentare zu Beurtheilungen, die ſie, von Gründen unterſtützt und ohne das beliebte Vergötterungsſyſtem loben. — Zu bedauern iſt nur, daß ihre Stimmlage ſich immer mehr zur Tiefe neigen wird, welches häufige Transpoſitionen erfordert. Ich glaube nicht ſtark an die Charakteriſtik jeder einzelnen Tonart, und bin überzeugt, daß im Ganzen die Wahl der Tonart in der Oper häufig von einer verwandten Folge und von der Berechnung des Stimmenumfangs der Sänger, namentlich der Enſembles und Chöre, abhängt. Aber der Effect verliert doch ſeinen

ſchönſten Reiz, ſobald Partien, für den hohen Sopran geſchrieben, ſich in den tiefern Regiſtern bewegen müſſen, wie überhaupt — die Erfahrung rechtfertigt dieſe kühn ſcheinende Behauptung — jede Altſtimme mehr oder weniger des natürlichen Zaubermittels für das Ohr entbehrt.

Mag dieſes, verbunden mit der Andeutung, daß ſich unſer Gaſt zuweilen einer gewiſſen Nonchalance überläßt, die ihren Melismen hin und wieder den rhythmiſchen Accent raubt, oder ihrem Portament das Durchgreifende, und daß ihrer Coloratur — namentlich aus der Tiefe in die Höhe — nebſt einer unſchönen Kinnbewegung zuweilen dem Flattern eines Atlasbandes im Winde gleicht, mag das zu den lichtgebenden Schatten gehören; mag ſogar die Blühtenzeit des impoſantern aber mehr mechaniſchen Concertgeſanges größtentheils bei ihr vorüber ſein; deſto verdienſtvoller, wenn die Intellectualität dafür ſich eigene Bahn bricht und ſie zu den wenig Berufenen erhebt, die im echt hochtragiſchen Genre, ſobald Leidenſchaft darin vorherrſcht, ihr Patent gelöſt haben. Was den antiken dramatiſchen Geſang und die plaſtiſche Darſtellung betrifft, wird ſich S. Heinefetter immer oben erhalten. Aber ſie ſingt und ſpielt mehr mit dem Geiſte wie mit der Seele, deßhalb ergreift ſie auch mehr

als ſie rührt. Sobald ſie die Bühne betritt, unterwirft ſie ſich ihre Mitſpielenden unbedingt, und man mag von ihr lernen, wie man Pauſen durch Mitintereſſe an der Handlung ausfüllt.

Henriette Carl.

Sie iſt eine Sängerin, welche mit einem volltönenden Organ zu ſingen verſteht, mit einer ſchönen Figur ein nobles Spiel verbindet, den Charakter ihrer Partie treu aufgefaßt wiedergibt, und mit einem richtigen Verſtande die Regungen des Gefühls leitet. Wer Details verlangt, dem füge ich noch hinzu, daß die Mittel der Dem. Carl ſich vorzugsweiſe für die italieniſche Oper eignen, daß ihre grandioſe Altſtimme bis ins kleine F hinunterreicht und, ſeltſam genug, in die Wolken des dreigeſtrichenen D — E greift; daß ſie eine brillante Coloratur und einen vollkommen ausgebildeten Triller beſitzt, ihre chromatiſchen Läufe herab und hinauf gleich deutlich perlen, daß ihr kräftiges Organ ſeltener Biegſamkeit fähig, und der Vortrag elegant und im mezza voce hinreißend iſt. — Aber nicht allein zu dem italieniſchen Genre neigen ſich ihre Mittel. Sie

bewies als Donna Anna durch des Schmerzes innigen Ausdruck, durch Portament und Geberde, daß sie auch die Elemente der deutschen Schule richtig erfaßt. Der Aplomb ihrer Tiefe ist sehr wirksam; doch ist zu rathen, nicht öfter davon Gebrauch zu machen, als die dramatische Situation gebietet, damit derselbe mehr als Resultat der Nothwendigkeit als der Absicht erscheine. Ihre Töne der zweigestrichenen Octave stehen mit dem Timbre der Tiefe nicht ganz im Verhältniß, welches die gewöhnliche Erscheinung bei Original-Altstimmen ist, die einen großen Umfang der Registerreinheit vorziehen. Ihre Aussprache errinnert ein wenig an das gelobte Land der Tonkunst, ihr neues Vaterland, ist aber nicht störend. Die vielseitigen Verdienste der Dem. Carl wurden durch einstimmiges Bravo der Kenner in den Partien der Desdemona, Straniera, Donna Anna und Anna Boleyn gekrönt.

Großes Vocal- und Instrumental-Concert der Madame d'Alberti,

Primadonna assoluta mehrer königlichen Theater Italiens, im hiesigen Schauspielhause.

Eine Primadonna assoluta in Italien ist eine unumschränkte erste Sängerin, d. h. sie genießt ausschließliche Vorrechte, und ist im Besitz aller ersten Partien in der Opera seria sowol, wie in der Opera buffa. Wird sie unpäßlich, so tritt die altera Primadonna (die andere — zweite — erste Sängerin) an ihre Stelle. Gefällt es nun der Assoluta dennoch, zu singen, so darf sie noch am Spielabend ihr Vorrecht behaupten und die Bühne betreten. Dagegen verfällt sie einer verhältnißmäßigen Geldbuße, sobald durch ihre Schuld eine angekündigte Oper unterbrochen oder nicht gegeben wird. Diese Vor- und Nachtheile genießt eine Assoluta an allen Theatern, wo sie für die Carnevals-Stazione engagirt ist,

und in dieſer Beziehung kann man eine Assoluta mehrer königlichen Bühnen zugleich ſein. Soweit das Hiſtoriſche. Madame d'Alberti iſt, was Reinheit, Umfang (an vier volle Octaven grenzend), Biegſamkeit und Schule betrifft, eine ausgezeichnete Sängerin. Sie mag mit Recht einer Paſta, Malibran, Lalande und Griſi zur Seite geſetzt werden. Beſäße ſie mehr Metall und Fülle, und verbände ſie mit der Manier auch das Gefühl, ſie hätte Nichts zu wünſchen übrig gelaſſen als — den Triller; ſie würde uns nicht nur in Erſtaunen geſetzt, ſondern auch hingeriſſen haben. Sie ſang eine Arie von Niccolini und zwei von Roſſini. Die aus dem Barbier von Sevilla: «L'una voce» kündete ſie auf dem Zettel als «mit neuen Verzierungen» an. Es gibt keine neuen Verzierungen mehr. Wir ſind zufrieden, wenn wir durch eine vielleicht etwas rapidere Zuſammenſtellung die hundertmal wiedergekäuten in, für uns erträglichen Verhältniſſen zu hören bekommen. Die neueſten gleichen immer den Glanzbildern im Kaleidoſkop. Während dieſer Arie zerriß die Stimme der Sängerin. Dadurch keineswegs geſtört, memorirte ſie die Arie, als ſie da Capo verlangt wurde, und deutete gleichſam dadurch an, daß man allenfalls auch ohne Stimme eine kunſtgewandte Sängerin ſein könne.

Reichel.

Reichel iſt, behaupte ich, was Mittel betrifft, der erſte jetzt lebende deutſche Baſſiſt. In ihm ſind Maurer und Fiſcher wieder auferſtanden. So lange Töne an mein Ohr ſchlugen, hab' ich ſo was noch nicht gehört. Die Fülle, gewaltige Kraft und Reinheit des Tones, dieſer Umfang, dieſe Orgelregiſtertiefe, ſo dick und ſonor, als hätte ſie mit Jericho's Poſaunen Bruderſchaft getrunken — dieß kann nur aus den Katakomben eines ſolchen athletiſchen und dabei doch wohlgeformten Körpers kommen. Alle Baßſtimmen, die noch mit dem großen F im Proceß liegen, werden neben ihm zum Tenore. Bei ſo coloſſalen Naturgaben, die (wie alles Coloſſale) ſchon vorn herein imponiren, iſt es deſto erfreulicher zu ſehen, daß dieſelben von einem geiſtigen Princip belebt werden; denn Reichel ſingt nicht blos Noten. Ihr Geiſt iſt ihm

ins Blut getreten, und tief empfunden, erweckt er wieder gleiche Empfindungen. Sein Spiel, weit über das sogenannte Opernspiel erhoben, nähert sich etwas zu sehr der französischen Manier — um immer wahr und charaktertreu bleiben zu können. War daher in seinem Tell Vieles um so effectvoller, so trat dagegen auch Manches chargirt hervor, und machte nicht immer guten Eindruck. In seinem Spiel leuchtet oft die Absicht, hinzureißen, hervor, und diese ist dann gerade das contraire Mittel. Dagegen begleitet er wieder Prosa und Gesang der Mitspielenden mit sprechender Geberde, welches auch wieder recht wohlthut. Sein Sarastro war hier eine ganz neue Erscheinung. Er war nicht der gewöhnliche steife Heilige, der es unter seiner Würde hält, von seinen der Isis geweihten Gliedmaßen einen freien und natürlichen Gebrauch zu machen; und als er zu Paminen die Worte spricht: «Zur Liebe will ich dich nicht zwingen», glaubt man doch, daß er wünscht, von ihr geliebt zu sein, und der holde Jüngling Tamino hat sehr recht, ihm Paminen sobald als möglich zu rauben, da sie unter seinem Schutze weit weniger in Gefahr kommen würde. In der «Heiligen-Hallen-Arie» entwickelt er eine Tiefe, die uns Angst und Bange macht. Er läßt z. B. am Schlusse die Hörner mit Fis II plötzlich abbrechen und tritt einen Schritt vor; es herrscht eine Todtenstille, denn,

was wird nun geſchehen? Da ſetzt er feſt und ſtark das contra H an, läßt es anſchwellen und geht durch das Cis und Dis in den Grundton hinauf. Wer da nicht außer ſich kommen ſoll, der gehe in ſich. Er iſt gewiß der erſte Saraſtro, der das contra H aushält und einen Schnurrbart trägt. Dieſe Tiefe iſt indeſſen zu phänomenartig, als daß ſie, oft angebracht, von dauernder Wirkung ſein könnte. Reichel ſingt eigentlich tiefer als man kann. Aber alle ſeine Vorzüge ſind doch nicht im Stande, gewiſſe Eindrücke ganz zu verwiſchen, die oft eingeflochtene und theils veraltete Manieren und Manierchen, Ab- und Aufziehen der Stimme, Verwiſchen der melismatiſchen Figuren, und mitunter übereilte Declamation hinterlaſſen. Die unbefangene Kritik darf ſchon dergleichen andeuten. Ein Künſtler wie Reichel, im Beſitz ſolcher eminenten Mittel und geiſtigen Vorzüge bedarf keine Beſtechungsmittel. Er gab den Tell zweimal, den Saraſtro, den Sir George (Puritaner), den Bertram, und ſeine Verdienſte fanden reiche Anerkennung.

Haitzinger.

Der Laureatus Haitzinger brach auch hier ein frisches Lorberblatt, um es zu denen zu legen, worauf er einst ruhen will. Haitzinger bleibt in der Geschichte deutscher Tenoristen immer eine seltene Erscheinung. Er gewinnt, je länger er singt. Die Zeit übt über seine Stimme keine Macht aus; sie vermag wol eine Stradivari braun zu beizen, aber ihr Ton geht immer verjüngter und lebensfrischer aus ihrem Körper hervor. So auch Haitzinger. Als er mit dem ersten Laut die Welt begrüßte, sprach sein Genius: Schach allen deutschen Tenoristen! und so ward er bis zu diesem Augenblick ihr Hannibal ante portas. (Das hier nicht von Wild die Rede ist, versteht sich von selbst.) Haitzinger gibt einen schlagenden Beweis von der Oberherrschaft der Materie, des Tons, der Kraft und der Mittel; denn seine gewaltige,

urechte Tenorſtimme, ſeine kräftige und dabei ſchmelzende Höhe, ſeine bewunderungswürdige Ausdauer, ſeine Zartheit und Präciſion in geſangbaren Figuren, und dabei wieder ſeine verwegen kecke, der Menge imponirende Weiſe, entkräften die großen Untugenden, die auf der andern Seite dem aufmerkſamen Forſcher um ſo weher thun, und die ſind: daß er durchaus die erſten Regeln einer guten Schule verletzt; daß ſein ewiges Tremoliren ewig an den franzöſiſchen Cothurn erinnert, wenn nicht gar an etwas Anderes; daß man unter zehn ausgeſprochenen Worten kaum eines verſteht: falſche Betonung ſchlechter Tacttheile und weiblicher Endungen, namentlich wenn ſie mit dem Conſonant **n** ausgehen; — ſind: unſchöne Mundbildung durch Hervorſtrecken der Kinnlade; ſind, was Spiel anbelangt: die gewaltigen Ecken ſeiner Action, wenn er in Stellen des Affects jeden Niederſchlag mit telegraphiſchen Armbewegungen markirt; ſind, und das iſt das Weſentlichſte: daß er am Ende doch mehr ergreift, packt und verblüfft, als wahrhaft rührt; daß ſein herrliches Material nicht aus dem Herzen ſtrömt, und wieder zu Herzen geht! — Wohl hat dieſe ſeltene Gewalt ſo herrlicher Mittel auch mich ergriffen, und ich hätte inſtinktmäßig wie raſend mitgeklaſcht, wenn überhaupt Klatſchen meine Sache wäre; aber wenn dieſes Attentat auf die Sinne vorüber iſt, und das Blut ruhiger circulirt,

behaupten obige Reflexionen doch wieder ihre Rechte. — Das iſt nun ein ſchlichtes und einfaches Urtheil über einen der erſten Sänger aller deutſchen Gauen. Ich weiß auch recht gut, daß ein Ton dieſes Sängers alle Worte des zweiten Theils meiner Epiſtel niederſchlägt, aber — es iſt doch nicht anders. So eine Epiſtel iſt indeß kein Unglück. Haitzinger bleibt doch Haitzinger; meine Kritik bleibt Kritik, d. h. unbeachtet, und Alles — beim Alten.

Roſſini in Frankfurt am Main.

Dieſer Orion ſeines Jahrhunderts, dieſer Omnipotens eines ganzen Volks, der mit der erſten Note ſeiner erſten Cantate: »Il Pianto d'Armonia« auch einen Wendepunct des retrograden Muſikzuſtandes in Italien bezeichnete, der Mann, der mit einem Federzuge die Empfindungen dreier Zonen vereinigte, und einen halben Welttheil nach ſeiner Pfeife tanzen machte, über deſſen »Mi rivedrai, ti rivedro« man die Anweſenheit Napoleons in Italien faſt vergaß; er, wenn auch von Hunderten mißverſtanden und geſchmäht, doch von Zehntauſenden dagegen auf Händen getragen, der — an üppigen Phantaſien überreiche Schöpfer — nach mehr als funfzig italieniſchen Opern noch einen deutſchen Tell ſchaffen konnte; dieſer wunderbare Proteus kam in ſeinem vierundvierzigſten Jahre zum zweiten Mal über den Rhein, wenn

auch nicht von Neugierde entbrannt, deutsche Kunst zu prüfen, — aber doch gewiß im Innern entzückt, sich vom Vaterlande Mozart's und Beethoven's so geehrt zu sehen. Die Orchester von Stadt und Städtchen entrichteten ihm jubelnden Zoll, ungeheuchelten Enthusiasmus, und der Schwan von Pesaro schwamm in einem Freudenmeer ihm dargebrachter deutscher Huldigungen. Dafür bezauberte er durch die liebenswürdigste Persönlichkeit, durch seiner Danksagungen melodisches Wort und die Chevalerie seines Umganges. Das Gefühl seines Werthes bewahrte ihn überall vor Hochmuth, wie vor unterordneter Bescheidenheit, und wer da glaubte, in ihm den Autor seiner Werke zu finden, der irrte gewaltig, indem er alle Fragen darüber mit wegwerfender Nonchalance ablenkte. So haben auch Frankfurts Bewohner ihn kennen gelernt, in deren Mitte er mehre Tage sich wohl fühlte. Welche Hindernisse obwalten mußten, daß weder Oper noch Orchester Nutz von ihm nahmen, ist mir unbekannt; — aber von des Meisters unverhehlter Ueberraschung von der Kernhaftigkeit deutscher Nationalgesänge, den Kehlen unsers vortrefflichen Liedervereines entströmt, und von seiner, an die Mitglieder desselben gerichteten Aeußerung: »daß er in Italien und auf allen seinen Reisen noch nicht an die Möglichkeit einer solchen Kraft und Uebereinstimmung geglaubt habe,« — daß er

ihm gar nicht in den Kopf wollte, dieser Cirkel bestände blos aus Liebhabern, davon war ich Zeuge.

Ein reiches Gastmahl, dem Ferd. Ries, Felix Mendelssohn und andere Künstler ersten Ranges beiwohnten, wurde ihm von mehren Notabeln der Stadt auf der Mainlust noch am Tage seiner Abreise gegeben, und ein Akrostichon auf die Melodie des berühmten Quartetts aus seinem Graf Ory abgesungen.

Joſeph Guſikow in Frankfurt am Main.

Gleich dem erſten Helden unſerer lebenden Inſtrumentaliſten iſt jetzt Joſeph Guſikow auf ſeinem Holz- und Strohinſtrumente gefeiert. Holz und Stroh! — Gibt es ein beſſeres Requiſit, um eine Welt im Flammen zu ſetzen, als dieſes! Zerbrecht eure Geigen, ihr Paganini und Weſemi! Zerreißt eure Saiten, ihr Thalberg und Chopin! Höret auf zu ſchlagen, all' ihr italiäniſchen und deutſchen Nachtigallen! Der Schall iſt gleich dem Klang geworden, und das Tonloſe tritt mit euch in die Schranken. Guſikow rollt ſein Inſtrument zuſammen, der Sturm des Enthuſiasmus weht hinein, und der Scheiterhaufen iſt fertig, der euern langen glänzenden Ruhm zu Aſche brennt. Aber ich will Guſikow damit nicht anklagen. Muß er doch rieſenmäßig wachſen in der Meinung der Menſchen, je tiefer ſein unklaſſi-

sches Instrument in derselben findet. Gusikow prahlt nicht mit Rang und Titel. Er nennt sich «Virtuose auf dem Holz- und Strohinstrumente», und er hält mehr als er verspricht. Ich unterscheide den Virtuosen von dem Künstler, und Gusikow darf kühn in die Reihen der letztern treten. Ich kenne dieses Mannes Biographie nicht, aber ich höre ihn, von einem unbesiegbaren Hange getrieben, umherirren, die Ahnungen seines Innern zu versinnlichen. Er kannte auch nicht die wunderbare Wirkung unserer Instrumente, und dennoch war Alles Musik, was ihn umgab. Die Stimme der Thiere, der Gesang der Vögel, das Murmeln der Bäche, das Säuseln der Lüfte in den Bäumen und im Schilfrohre des Meeres, Alles erfüllte ihn mit Sehnsucht, auch Töne zu schaffen. So entstand dem Mittellosen nach und nach das einfache Mittel, seine innere Sprache zu verkünden. Allein der Autodidact blieb nicht unbemerkt. Er trat in die Welt, sah, hörte, verbesserte seine Holzstäbchen, bildete sich seine Tonfolge nach unserer Scala, und entwickelte die Aeußerung eines anfangs dunkeln Gefühls zur bewunderswerthen Fertigkeit unserer Kunstsprache. Aber Gewandtheit, Dankbarkeit und der, jedem Menschen angeborne Trieb nach dem Seltsamen machten ihm sein Instrument unentbehrlich; — er trennt sich nicht mehr von ihm, und es verkündet nun Gusikow seine innen-

Künſtler haben groſses Unrecht, wenn ſie über den Mann ihre Spottdichteraber verſuchen. Herr J. Strauß benutzt die Schwächen ſeiner Zeit. Das thäte Jeder, wenn Jeder die Mittel dazu beſäße. Wer bliese nicht mit in Oberons Horn, wenn es ihm verliehen wäre. Strauß erblä ſich einen goldnen Regen. Iſt's ſeine Schuld, wenn der goldne Geſchmack recht mit den Füßen davon flieht? Wer ihn zum Fetiſch der Menge erhebt, mag es verantworten. Strauß und Democrit ſind in Beziehung des Lachens Zwillingsbrüder. — Was thut denn Herr Strauß ſo Sündhaftes? — Er befeſtigt und erweitert ſein angeſtammtes Reich. Das thaten ſchon Andere vor ihm, und ihnen erblüht der Lorber. Cäſar war ein vollkommener Feldherr, Kotzebue ein vollkommener Luſtſpieldichter, Plato ein vollkommener Weiſer — Herr Strauß iſt ein vollkommener Zanzeiger

A. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst.

(Zweiter Band, erste Abtheilung. Enthaltend die Lehren vom einfachen und doppelten Contrapuncte und dessen Anwendung beim zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Satze.)

Aus verstehendem Titel werden die Besitzer des ersten Bandes der Tonsetzkunst (Harmonielehre) mit Vergnügen ersehen haben, daß der Herr Verfasser ihre Erwartungen und seine Versprechungen erfüllt hat. Wir wollen daher unverzüglich einen allgemeinen Ueberblick auf diese neue musikalisch-literarische Erscheinung werfen, welcher auch diejenigen, die nicht Gelegenheit hatten, sich mit der theoretischen Denkweise und der musikalischen Urtheilsfähigkeit des Verfassers bekannt zu machen, in den Stand setzen soll, einen selbstständigen Begriff von dem Werthe derselben zu fassen.

Ohne genöthigt zu sein, Namen und Autoritäten anzuführen, wird es mir wol erlaubt sein, mich auf die

Zahl derjenigen Muſiker und Muſikliebenden zu beziehen, die mit regem Eifer irgend ein in hohem Rufe ſtehendes Lehrbuch des Contrapunctes ergriffen und Mühe und Zeit nicht ſcheuten, die geheimnißvollen Andeutungen, die Hunderte von partiellen Regeln in ihrem Kopfe zu einem Ganzen zu vereinigen; wie weit es ihnen glückte, hierin zu einer klaren Anſchauung zu gelangen, das wollen wir den perſönlichen Bekenntniſſen dieſes oder jenes unſerer Leſer, der ſich in ähnlichem Falle befand, überlaſſen und zur Beſchwichtigung etwaiger Zweifel auf die eigenen in der Vorrede des Verfaſſers enthaltenen Worte hinweiſen:

„Freilich findet ſich die Kunſt des Contrapunctes, obgleich ſolche auf ganz einfachen Grundſätzen beruht, nicht in allen Lehrbüchern ſo einfach dargeſtellt, vielmehr erſcheint die Mehrzahl dieſer Lehrbücher ſtellenweiſe ganz unverſtändlich und in ihren Beiſpielen höchſt ungenügend; und da es nun noch obendrein zu allen Zeiten Tonſetzer und Tonlehrer gegeben hat, welche ſich nachtheilig und geringſchätzend über den Contrapunct ausgeſprochen haben, ſo mag wol mancher lernbegierige Tonſetzer unter ſo bewandten Umſtänden entweder aus Vorurtheil, oder bei Vernahme eines ſolchen Lehrbuches durch deſſen Unverſtändlichkeit ſich vom Studium des Contrapunctes abgehalten, ja, gleichſam abgeſchreckt geſehen haben. — — — Ich ſpreche

hier aus eigener Erfahrung, und weiß es nur zu gut, wie viel Zeit und Mühe ich beim Studium des Contrapunctes verloren, und wie schwer ich endlich dem Gedanken Raum gegeben habe, es möge die Schuld der Unverständlichkeit so mancher contrapunctischen Lehrsätze und Beispiele doch wol nicht an mir allein liegen.«

Daß sich ein Musiker und Gelehrter, dem zugleich an dem allgemeinen Fortschreiten der Kunst gelegen, aufgefordert fühlen mußte, viele Dunkelheiten zu beleuchten, Irrthümer zu berichtigen, und dem Bedürfnisse der Zeit entgegen zu kommen, hoffen wir hierdurch bewiesen zu haben. Nachdem also das Dasein des vorliegenden Werkes sanctionirt ist, wollen wir, soweit Raum und Kräfte es gestatten, seinen Gehalt prüfen und darstellen.

Die Einleitung (S. 1 — 24) enthält eine historisch-kritische Darstellung der Geschichte des Contrapunctes. Historisch stützt sich der Verfasser auf bekannte und angeführte Autoritäten der musikalischen Literatur, deren verschiedene Meinungen er gleichzeitig aufgestellt hat, so daß ein jeder Urtheilsfähige nicht nur selbst sie mit einander vergleichen kann, sondern auch noch des Verfassers eigene kritische Beleuchtung zur Richtschnur benutzen, oder falls ihm dieselbe nicht genügen sollte, wiederum seiner eigenen Prüfung unterwerfen kann. Gegenstände,

die, durch die Unzuverläſſigkeit der Berichterſtatter, ſich dem Scharfblicke des unbefangenen Beobachters entziehen, hat der Verfaſſer, da er ſich Nützlichkeit in practiſcher Anwendung zum Ziel ſeines Strebens geſetzt hat, angeführt, ohne ſich in weitere hypothetiſche Unterſuchungen einzulaſſen, als ſeine Pflicht als hiſtoriſcher Referent von ihm erheiſchte.

Jede Stelle des Textes, welche ein muſikaliſches Gleichniß zuließ oder erheiſchte, ſo wie auch die namhaft aufgeführten Arten der ſonſt üblichen verſchiedenen Contrapuncte, ſind mit deutlichen und ſangbaren Notenbeiſpielen begleitet. Wir wollen jetzt das Product der 6 Capitel in gedrängter Ueberſicht zuſammenfaſſen, deren Inhaltsverzeichniß, nebſt demjenigen der beiden noch nachfolgenden Abtheilungen (welche der Verfaſſer durch ſein Rundſchreiben von der Jubilatemeſſe 1834 vor der Erſcheinung des obigen Werkes bereits veröffentlicht hat) an ſich ſchon eine intereſſante und ſtreng-geregelte Aufeinanderfolge contrapunctiſcher Baumateriale zu nennen iſt. Der Verfaſſer legt im erſten Capitel den Grund zu allen ſpätern contrapunctiſchen Uebungen, indem er auf eine erſchöpfende und planmäßige Weiſe den Lernenden die ebene Bahn einer guten Stimmführung *) hindurch leitet, keine

*) Hier kann ich nicht unberührt laſſen, daß der Verfaſſer bei dieſer Gelegenheit die in der Harmonielehre S. 75 verſprochene

Klippen unbezeichnet läßt, ſo wieder umgekehrt in der Harmonielehre das unüberſehbare Meer des harmoniſchen Reichthums mit allen ſeinen Fährlichkeiten dem Blicke gezeigt hatte. Sobald nun im erſten Capitel die Uebungen im einfach gleichen Contrapuncte, von den leichtern vierſtimmigen abwärts gehend zur drei- und zweiſtimmigen Behandlung, beendigt ſind, wird der Lernende im zweiten Capitel mit dem darauf gegründeten einfach-ungleichen oder verzierten Contrapuncte bekannt gemacht, und von hier an lernt er umgekehrt zuerſt mit einer, dann mit zwei und endlich mit drei Stimmen zum cantus firmus contrapunctiren, ohne daß ihn die Mehrheit der Stimmen verwirren kann, da keine neue Stimme hinzutritt, bis die vorhergehende nicht ſo weit befeſtigt war, daß er ihr einen Theil ſeiner Aufmerkſamkeit entziehen ſollte.

Was mir in einem Lehrbuche des Contrapunctes durchaus neu erſchien, iſt, daß Verfaſſer in dieſem Capitel nicht nur die Anwendung, d. h. die Setzart des verzierten Contrapunctes lehrt, ſondern auch, wie ein Geſang (Contrapunct hier) überhaupt zu verzieren ſei, wozu ſeine im erſten Bande (Harmonielehre) enthaltene Lehre von den durchgehenden Noten eine nützliche Vorkenntniß gegeben.

Auseinanderſetzung des Grundes oder Ungrundes des ſo bekannten Quinten- und Octavenverbotes ſehr umſichtig und natürlich abgehandelt hat.

Der doppelte Contrapunct, dieſe ſo weſentliche Zierde und unentbehrlichſte Stütze vielſtimmiger Muſikwerke, entziffert ſich jetzt dem Leſer mit derſelben Deutlichkeit, wie alle vorhergehenden Sätze. Wenn derſelbe den in der Octave aufmerkſam in allen ſeinen Theilen und Satzregeln ſtudirt hat, ſo ergibt ſich daraus die Anwendung auf den in der Decime und Duodecime gewiſſermaßen von ſelbſt (weßhalb Ref. auf den Schluß der dritten Abtheilung dieſes Capitels verweiſt), welche letztere Entdeckung um ſo wichtiger iſt, als berühmte Tonſetzer und Gelehrte entweder mit Undeutlichkeit oder Geringſchätzung über dieſe allerdings beſchränktern Arten des Contrapunctes ſich geäußert haben. Was von dem Contrapuncte der drei, vier, fünf u. ſ. w. zu halten, darüber verweiſen wir den Wißbegierigen auf den vierten Abſchnitt dieſes Capitels, da es uns an Raum gebricht, die ſcharfſinnigen Bemerkungen des Verfaſſers alle hier anzuführen.

Das vierte Capitel handelt nun vom drei-, vier- und mehrfach doppelten Contrapuncte, in welcher Abhandlung man auf dieſelbe einfache Verfahrungsart zu den erſtaunlichſten Reſultaten gelangt. Als Curioſität wollen wir nur anführen, wie ein ſolcher ſechsfach doppelter Contrapunct 720 verſchiedenartige Verbindungen der Stimmen zuläßt, der ſiebenfach doppelte 5040 und endlich der achtfach doppelte 40,320. Wir verweiſen übrigens in Betreff dieſer

Curioſität wiederholt auf die Urtheile und Anſichten des Verfaſſers.

Das fünfte Capitel lehrt die Abfaſſung des polymorphiſchen Contrapunctes, d. h. nach des Verfaſſers eigenen Worten: »Man hat unter dieſer, aus dem Griechiſchen entlehnten Benennung eines Contrapunctes eine ſolche Eigenſchaft deſſelben zu verſtehen, nach welcher ſeine Noten ſowol eine Vergrößerung als eine Verkleinerung, als auch eine Leſung derſelben in entgegengeſetzter Richtung, ſo wie ferner in einer rückwärts (von der rechten zur linken Hand) gehenden Fortſchreitung geſtatten, ſo daß alſo ein und derſelbe Contrapunct unter vielfachen Geſtalten erſcheinen kann.«

Wenn nun auch der Verfaſſer ſelbſt dieſe Art des Contrapunctes blos papierne Künſteleien nennt, ſo bemerkt er doch ganz richtig: »Jedenfalls muß der Tonſetzer mit allen dieſen Arten des Contrapunctes genau bekannt ſein, indem er nur dadurch ſich in den Stand geſetzt ſehen wird, mit Sachkenntniß über ihren Werth und Unwerth zu urtheilen.« Wie man nun aber nicht aus einem Extreme in das andere fallen, und jedem Verdienſte ſeine Kronen laſſen muß, ſo kann Ref. nicht umhin, ſobald man dieſe Künſteleien als ſolche einmal bezeichnet hat, ſie wenigſtens intereſſant zu finden, wenn ſie mit Sachkenntniß und muſikaliſchem Geſchmacke abgefaßt ſind, wie

dieß mit den erläuterden Beispielen von des Verfassers eigener Composition der Fall ist.

Das sechste und letzte Capitel lehrt die Anwendung der angeführten Lehrsätze beim mehrstimmigen Satze. Es ist durchwebt mit Beispielen aus bekannten Tonstücken der Aeltern und Neuern, so daß es dem geübten Lehrling leicht fallen muß, die Wesenheit dieser Sätze zu beurtheilen und zu finden, wie sich alles Einzelne hier mehr oder minder gut zu einem vollendeten Ganzen gestaltet hat. Zu der im vierten Abschnitte des sechsten Capitels enthaltenen Lehre, eine contrapunctische Abfassung über einen bassus continuus zu liefern (contrapunto ostinato), hat der Verfasser einen Beweis geliefert, in welcher Vollkommenheit seine Lehren angewandt werden können, indem er über einen Baß von 4 Tacten, der sich durch 87 Tacte immer wiederholt, einen fünfstimmigen Gesang gesetzt hat, dessen Reichthum und Abwechselung dem Unkundigen keine Zwangsregel läßt, dem Kunstverständigen Beifall und dem Lernbegierigen Muth zum Nacheifern hervorlocken muß.

Zum Schluß unserer Darstellung wollen wir nur noch anführen, daß sämmtliche Beispiele aller Arten von Contrapuncten an zwei bekannten Choralmelodien, welche durchgängig als C F beibehalten, ausgeübt sind, so daß man mit wahrem Vergnügen das Geschiebe des letzten verwik-

kelten Satzes entſtehen ſieht, wenn man, von dem erſten nackten Satze an, einen Zierrath nach dem andern aufſetzt, oder wenn man umgekehrt (wer nun an einem ſolchen zerſetzenden Verfahren mehr Freude hat) einen Schmuck nach dem andern, die zierlich geſchlängelten Tonwendungen, die ſich aus einer Stimme in die andere ſymmetriſch antwortenden Figuren abſtreift, bis der Satz wieder in einfachen halben Noten daherſchreitet, als ſei er nie anders geweſen.

Möchte nur unſer Wunſch, ſo wie der des ſo zahlreichen muſikaliſchen Publicums um baldiges Erſcheinen der verſprochenen zwei Abtheilungen vom Canon und von der Fuge bald in Erfüllung gehen, um ſo mehr, da unſer von der letzten Erſcheinung ſo ſehr befriedigtes Gefühl ein ähnliches von dem noch ſo dunkeln Gebiete des Canon erwarten läßt. Wir ſind begierig, die Schlüſſel zur Löſung und Verfertigung der im fünften Capitel genannten beſondern Arten von Canons und aller derer, welche uns das Inhaltsverzeichniß der zweiten Abtheilung des zweiten Bandes ankündigt, zu empfangen. Die vom Verfaſſer ſich ſelbſt geſetzte ſchwierige Aufgabe, jede Abtheilung ſeines Werkes als ein ſelbſtſtändiges Ganzes zu behandeln, iſt durch dieſe erſte Abtheilung erfüllt worden, und es erſcheint in unſern Augen als eine ſeltene ſchriftſtelleriſche Uneigennützigkeit, ein Werk, das man voll-

ſtändig in den Händen keines Muſikers vermiſſen ſollte, auf dieſe Weiſe, zum pecuniären Vortheile des Letztern (wie ihn nun gerade die Lehre der Harmonie, des Contrapunctes, des Canon, der Fuge, der Melodie u. ſ. w. mehr anzieht) und zum Nachtheile des Herausgebers, der mit dem Verleger eine und dieſelbe Perſon iſt, zu zerſpalten. Möge zwiſchen Publicum und Verfaſſer ein gutes Einverſtändniß und gleiches Streben nach Aufklärung ſtattfinden, damit dem baldigen Erſcheinen aller ſeiner angekündigten Werke kein Hinderniß im Wege liege.

Ende